



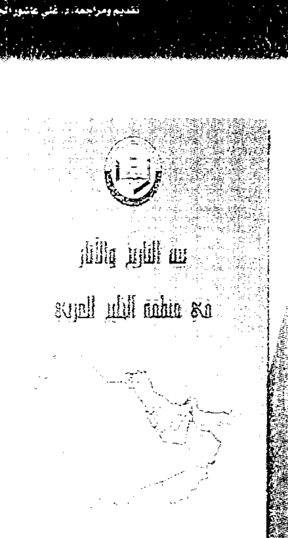
الخروج من التيه

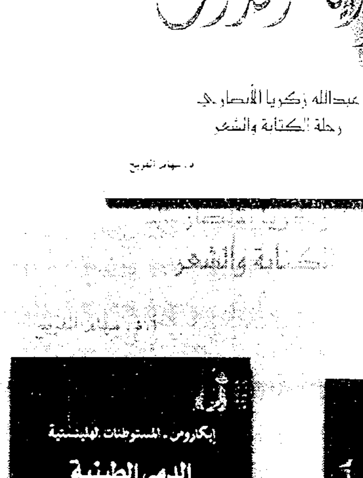
دراسة في سلطة النص

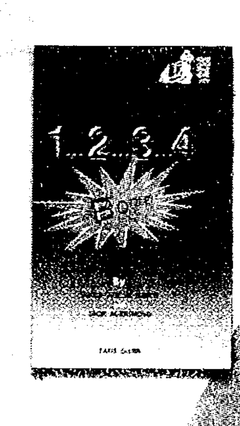
تأليف: د. عبدالعزيز حمودة

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



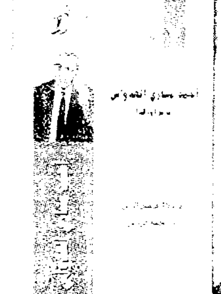


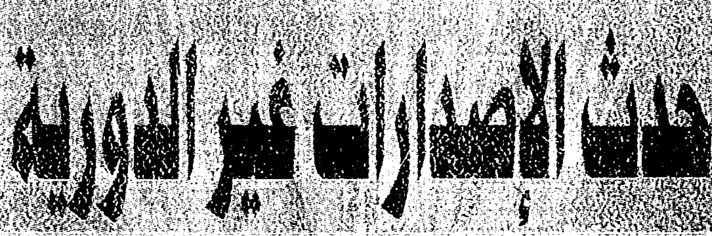












أحدث الإصدارات غير الدورية

عالم المعرفة

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923-1990

298

الخروج من التيه

تأليف: د. عبدالعزيز حمودة



عالم المعرفة

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

سعر النسخة

الكويت ودول الخليج	دينار كويتي
الدول العربية	ما يعادل دولارا أمريكيا
خارج الوطن العربي	أربعة دولارات أمريكية

الاشتراكات

دولة الكويت

للأفراد	**15** د.ك
للمؤسسات	**25** د.ك

دول الخليج

للأفراد	**17** د.ك
للمؤسسات	**30** د.ك

الدول العربية

للأفراد	**25** دولارا أمريكيا
للمؤسسات	**50** دولارا أمريكيا

خارج الوطن العربي

للأفراد	**50** دولارا أمريكيا
للمؤسسات	**100** دولار أمريكي

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وترسل على العنوان التالي:

السيد الأمين العام

للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص.ب: *28613* ـ الصفاة ـ الرمز البريدي*13147*

دولة الكويت

تليفون: ٢٤٣١٧٠٤ (٩٦٥)

فاكس: ٢٤٣١٢٢٩ (٩٦٥)

الموقع على الإنترنت:

www.kuwaitculture.org.kw

ISBN 99906 - 0 - 122 - 4

رقم الإيداع (٢٠٠٣/٠٠٣٠٠)

الخروج من التيه

طبع من هذا الكتاب ثلاثة وأربعون ألف نسخة
مطابع السياسة - الكويت

رمضان ١٤٢٤ - نوفمبر ٢٠٠٣

المحتوى

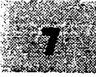
المحتوى

تمهيد

تزامن صدور كتابي الأخير، **المرايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية** (٢٠٠١) مع أحداث سياسية جسام على الساحة الدولية، فقد صدر قبل هجمات ١١ سبتمبر الإرهابية على برجي التجارة في نيويورك ومبنى البنتاجون في واشنطن بأسبوعين فقط. ومع تتابع الأحداث في أعقاب ذلك اليوم المشؤوم محددة معالم النظام الدولي الجديد، وجدت نفسي أعود إلى مقولاتي الجوهرية في تلك الدراسة، مع شعور متزايد يوما بعد يوم بأن رؤيتي الثقافية جاءت بمثابة استقراء للغيب إلى حد كبير. كنت منذ بدأت الاهتمام المتأخر بالمدارس النقدية التي أفرزتها الحداثة الغربية وما بعدها والمدارس النقدية العربية التي نقلت عنها، أعيش حالة خاصة من الرعب، نعم، «الرعب» من الطوفان القادم الذي يهدد بإغراق كل شيء. وقد حذرت من الطوفان القادم، في كتاب سابق هو **المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك** (١٩٩٨) الذي أعتبره الجزء الأول من ثلاثية أجزاؤها: **المرايا المحدبة**

«سلطة النص» هي محور محاولتنا الجديدة لتحديد معالم نظرية نقدية عربية بديلة

المؤلف



والمرايا المقعرة، ثم الدراسة الحالية: **الخروج من التيه**. وقد كشفت الضجة التي أثارتها الدراسة الأولى عمق الهوة التي ترددت فيها الحركة النقدية العربية منذ بداية سبعينيات القرن الماضي عندما خلط بعض المثقفين العرب بين الرغبة المشروعة في تحديث العقل العربي بعد الهزيمة العسكرية التي سميت بنكسة يونيو ١٩٦٧ وبين الحداثة.

وهكذا تحولت في الدراسة التالية، **المرايا المقعرة**، إلى محاولة البحث عن نظرية نقدية عربية، وهي محاولة قادتني بالضرورة إلى البلاغة العربية في عصرها الذهبي ابتداء من القرن الثالث الهجري إلى بدايات القرن الثامن، على وجه التقريب وليس التحديد. لم تكن تلك العودة مجرد «نبش تحت جذور الماضي» كما وصفها أحد هواة النقد، كما أنها لم تكن إحياء للمعركة التي تخطاها الزمن بين «الجديد والقديم»، حسبما أسماها آخر، أساء قراءة الدراسة بالقطع، ولم تكن بأي حال دعوة إلى التقوقع داخل شرنقة الذات في دعوة انتحارية إلى العزلة الثقافية في عصر أصبحت فيه العزلة ترفا مستحيلا. لكنها كانت دعوة لتطوير ما أسماها العقاد في سنوات نضجه بـ «الهوية الواقية» عن طريق تطوير نظرية لغوية وأدبية عربية تقوم على الاتصال الكامل بالآخر الثقافي والاستفادة من كل إنجازات العقل الغربي المتقدم مع التمسك بجذورنا الثقافية. وفي ذلك رفضت ثنائية الانبهار بكل إنجازات العقل الغربي واحتقار كل إنجازات العقل العربي. وكان موقفي الذي رددته في أكثر من موضع يرى أنه إذا كان ما يأتينا من الغرب ليس خيرا كله فهو أيضا ليس شرا كله. وينطبق الموقف نفسه، وبالدرجة نفسها، على تراث البلاغة العربية أيضا. وقد توقفت في الجزء المبكر من تلك الدراسة عند ما ترتب على انبهار البعض بالثقافة الغربية إلى حد العجز عن إدراك حقيقتين: الاختلاف والخطر. نعم، لقد عمي البعض عن الاختلافات الأساسية بين الكثير من المقولات الحداثية وما بعد الحداثية الغربية، المقولات التي أفرزتها حداثة خاصة بواقع حضاري وثقافي غربي، وبين الثقافة العربية التي يطالب البعض لسنوات بنقل المفاهيم الغربية والمصطلحات الحداثية، وما بعد الحداثية، بكل عوالقها المعرفية، إليها.

أما الخطر، وهو الحقيقة الثانية التي لم يلتفت إليها من انبهروا بالحداثة الغربية، فقد كان ماثلا أمام أعيننا طوال الوقت. ومن اللافت للنظر أننا لم نتنبه إلى أن النقل الكامل عن الحداثة الغربية، بعد أن خلطنا بين التحديث والحداثة، كان تمهيدا للتبعية الثقافية وترسيخا لها. لم يدرك بعض المتحمسين في رغبتهم ـ التي لا نشكك إطلاقا في صدقها وحسن نواياها ـ أن ذلك على وجه التحديد هو ما كان يخطط له الغرب منذ بدأ نجم اليمين في الصعود، خاصة في الولايات المتحدة منذ أواخر السبعينيات. وحينما تفكك الاتحاد السوفييتي تجاهل هؤلاء البعض الإشارات والمؤشرات الواضحة للعصر الجديد. كانت كل الدلائل تشير إلى اتجاه «ثقافة مهيمنة» بدلا من «ثقافة عالمية» وعدونا بها. ولم تكن طبيعة الثقافة المهيمنة القادمة في أوائل التسعينيات خافية على أحد، فهي ثقافة الاستهلاك واقتصاديات السوق والشركات العملاقة، وهي ثقافة سوف تؤدي، إن آجلا أو عاجلا، إلى إضعاف سلطة الحكومات القومية. وبدأت الإشارات تتحول إلى تحذيرات قوية بعد ظهور كتاب صامويل هنتجتون «صراع الحضارات» و كتاب فرانسيس فوكوياما «نهاية التاريخ». وحتى حينما أصبح الهدف المعلن لصراع الحضارات والثقافات هو فرض النموذج الحضاري والثقافي الغربي، باعتباره النموذج الأمثل الذي انتهى إليه التطور البشري ـ وهذا هو المفهوم المبسط لنهاية التاريخ ـ أغمض البعض عيونهم، وأدار البعض الآخر ظهورهم واكتفوا بأن استبدلوا بـ«صراع الحضارات» الذي استخدمه اليمين الجديد مصطلحا آخر مريحا ومطمئنا، وعلى غير الحقيقة، هو «حوار الحضارات». وكأنه يكفي أن نتجاهل «العفريت» الذي استحضره الواقع الدولي الجديد لينصرف ذلك العفريت من تلقاء نفسه !... لكن العفريت موجود، ولم ينصرف، منتصب مهدد. وأهم من هذا وذاك يضيق بالاختلاف ويهدد بابتلاع الثقافات القومية ومحو هوياتها. ذلك هو الخطر الذي نبهنا إليه بل تنبأنا به إلى حد كبير في **المرايا المقعرة**.

وتأتي الدراسة الجديدة الحالية بعد أن انكشف المستور، ولم يعد الأمر قاصرا على مجرد إشارات ومؤشرات، بل أصبح أمر ثقافة مهيمنة تضيق ـ شأنها في ذلك شأن كل الثقافات المهيمنة السابقة ـ بالاختلاف، فتحاول

إلغاءه. وإلغاء الاختلاف والتفرد يفرض قيام الثقافة المهيمنة، إما باحتواء الاختلاف عند الثقافات القومية وإما بكبته لخلق فراغ تشغله قيم تلك الثقافة في نهاية الأمر. والمؤسي أن الواقع العربي أصبح اليوم، أكثر من أي يوم مضى، معدا لتنفيذ ذلك السيناريو. فقد تحول المثقفون الحقيقيون إلى نخب ثقافية يخاطب أعضاؤها بعضهم البعض في أحيان كثيرة، وتتحالف مع السلطة الحاكمة في أحيان أكثر. وفي كلتا الحالين تخلى هؤلاء المثقفون عن دورهم القيادي في تنوير الجماهير، وابتعدوا عن الشارع العربي تاركين الثقافة الشعبية mass, or popular culture تحت رحمة الثقافة المهيمنة تفعل بها ما تشاء، وتغرس قيمها الجديدة لتعيد تشكيل الوعي العربي. تلك هي الظروف الملحة اليوم، والتي زادت من رعبي المبدئي من حقائق ما يجري حولنا في العالم وتخيل ما يخطط للثقافة العربية وما يُنفَّذ بعضه بالفعل.

لهذا كانت رحلتنا المطولة داخل تيه المشهد النقدي الغربي في القرن العشرين، ابتداء بالشكلية الروسية وانتهاء بالتنويعات المختلفة للنقد الثقافي. كان محور الدراسة من البداية إلى النهاية هو موقف المدارس والاتجاهات والمشاريع النقدية الغربية من سلطة النص الأدبي.

كان لابد لنا من دخول التيه النقدي حتى نعيش حالة الضياع الكامل داخله، داخل المدارس النقدية المتداخلة والمتعارضة والمتشابكة التي احتشد بها القرن الماضي، والتي اخترنا في العالم العربي النقل عنها والأخذ منها، مرتمين بذلك في أحضان تيه لم يكن من صنعنا. وهكذا جاءت الدراسة على شكل رحلة مطولة مع مراحل التيه النقدي. وعلى رغم أن المؤلف اضطر إلى عبور عدد غير قليل من الجسور التي سبق له عبورها في المرايا المحدبة والمرايا المقعرة إلا أنه كان يعبرها بقصد الوصول إلى هدف مختلف عند نهاية كل جسر. وكان جوهر التيه ـ إذا كان للتيه جوهر ـ هو ما حدث لسلطة النص الأدبي وموقف المذاهب النقدية المختلفة من تلك السلطة.

إن سلطة النص كما تحددها الدراسة تقوم على قدرة النص الأدبي على تحقيق معنى ما، يتمتع بقدر من الإلزام ويقبل التثبيت، ولو بصورة مؤقتة، في مواجهة فوضى القراءات التفسيرية للنص الأدبي التي انتهت، عند أتباع

نظرية التلقي والتفكيك، إلى إلغاء سلطة النص، بل إلى التشكيك في وجوده أصلا. و«سلطة النص» هي محور محاولتنا الجديدة لتحديد معالم نظرية نقدية عربية بديلة.

لقد أصبحت النظرية النقدية العربية البديلة ضرورة بقاء في عصر تهدد فيه الثقافة المهيمنة بابتلاع الثقافات القومية. ويزيد من أهمية البحث عن نظرية قومية بديلة أنه في غيبة رد فعل سياسي عربي فعال لمحاولات إعادة تشكيل خريطة المنطقة العربية تصبح الثقافة، في رأينا، حصن المقاومة العربية الأخير. داخل حصن المقاومة يتأكد دور النص في تحديث العقل العربي وتحقيق التنوير الذي يرفعه الجميع شعارا للمرحلة الجديدة منذ سنوات. وما دام الشيء بالشيء يذكر فإن من المفارقات اللافتة للنظر أن يرفع البعض شعار «التنوير» في الوقت الذي يتبنون فيه مذاهب نقدية تبطل قدرة النص على إحداث دلالة أو معنى. ولهذا كان النص الجديد الذي روجنا له في هذه الدراسة نصا يقف في منطقة وسط بين جماليات النقد الشكلاني formalist ـ ممثلا في الشكلية الروسية والبنيوية والنقد الجديد ـ وبين النص من منظور الماركسية التقليدية والماركسية الجديدة أو المعدلة، حيث يصبح النص وثيقة للعصر وشاهدا عليه مع تأكيد ارتباطه بالخطابات الثقافية الأخرى، غير الأدبية، عند مستوى البنية الفوقية، وبالعلاقات الاجتماعية للإنتاج عند مستوى البنية التحتية. فالاختيار الشكلاني الجمالي يركز على الخصائص الجمالية للشكل ووحدة البناء وكليته أو آليات الدلالة في تجاهل واضح، وبدرجات متفاوتة، لمعنى النص. أما الاختيار الآخر فيحمل النص أكثر مما يحتمل. ويشترك الاختياران، في الواقع، في ضرب سلطة النص.

بقيت كلمة أخيرة. الدعوة إلى العودة إلى النص ليست أكثر من محاولة للمساهمة في تحديد معالم نظرية نقدية عربية بديلة نحلم بتطويرها. ولكنها لا تصادر بأي حال من الأحوال على اجتهادات الآخرين ومساهماتهم في تحديد معالم تلك النظرية التي أعتقد صادقا أنها أصبحت ضرورة بقاء. قد تختلف المسالك والدروب، ومن الطبيعي أن تختلف، لكن المهم أن نتفق على خطورة التهديدات القائمة

بالفعل للثقافة العربية وعلى ضرورة تطوير هوية واقية. عندئذ يصبح الاختلاف في الواقع اتفاقا لأنه يصب كله في نهاية الأمر في نقطة نهاية واحدة.

عبد العزيز حمودة

القاهرة. أغسطس ٢٠٠٣



١ عتبات التيه غير المقدسة

لو قدر للشاعر والناقد الإنجليزي المعروف «ماثيو آرنولد»، الذي يدرس في الجامعات الأوروبية والأمريكية جنبا إلى جنب مع كبار النقاد الجدد مثل «ت. س. إليوت» و«كلينث بروكس» و«روبرت بن وارين» و«الان تيت» باعتباره الرائد المبكر لمدرسة النقد الجديد على رغم انتمائه التاريخي إلى العصر الفيكتوري في ذروته، لو قدر له أن يعود إلى الحياة ليعيش المشهد النقدي الغربي لبضع سنوات ثم خُيِّر بعد ذلك بين البقاء بين ظهرانينا في بداية القرن الحادي والعشرين وبين العودة إلى قبره الذي استراح فيه منذ عام ١٨٨٨، لهرع الرجل عائدا إلى قبره مذعورا. ويخيل إلي أنه سوف يشعر بغير قليل من الندم على دفاعه المبكر عن «وظيفة النقد» في مواجهة هجمة سابقة قادها الرومانسي الأكبر «وليام وردزويرث» منذ بداية القرن التاسع عشر.

«إن ديناميكية المشهد النقدي تقوم في الواقع على التعددية وليس الأحادية»

المؤلف

كان الشاعر الرومانسي الإنجليزي المعروف قد تزعم حملة الهجوم على النقد والنقاد باعتبار النقاد أفرادا حاولوا قرض الشعر والكتابة الإبداعية، وأمام فشلهم في إثبات مواهبهم

الشعرية تحولوا إلى ممارسة النقد مع إبداعات الآخرين محملين بكل ضغائن الفشل الشخصي. ثم خلص الشاعر الرومانسي بعد ذلك إلى الحكم القيمي المعروف بأن قصيدة رديئة أفضل من مقال نقدي حاقد. إلى أن تيسر للنقد من يدافع عنه في شخص «آرنولد» الذي جمع بين القدرتين الإبداعية الصرفة والنقدية البحتة في اقتدار واضح، فأصبح، من ناحية، آخر الشعراء الإنجليز العظماء قبل بداية عصر الانحطاط decadence في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر، وأحد الرواد المبكرين للنقد الجديد، قبل بدايته التاريخية الفعلية، من ناحية ثانية. بتلك الصفة المزدوجة أخذ «ماثيو آرنولد» على عاتقه مهمة إعادة الاعتبار للنقد، بشقيه الأدبي أو النظري والتطبيقي، والدفاع عنه ضد الهجمة الرومانسية التي أنزلته منزلة الهجوم الشخصي الحاقد على الشعراء بسبب تفوقهم على النقاد المحبطين. وهكذا قدم الرجل، في مقاله الأشهر، «وظيفة النقد في الوقت الحاضر»، الذي نشر ضمن مقالات في النقد، المجموعة الأولى عام ١٨٦٥، إبان السنوات التي كان يشغل فيها وظيفة أستاذ الشعر بجامعة أكسفورد (١٨٥٧ ـ ١٨٦٧)، قدم بعض المقولات المحورية التي استأنس بها كبار النقاد الجدد فيما بعد، ابتداء بـ «إليوت» و«رتشاردز» رائد النقد النفسي الذي يضمه الكثيرون إلى زمرة النقاد الجدد بمعنى أو بآخر.

في مقدمة دفاع آرنولد مقولته المعروفة عن ضرورة النظر إلى العمل الإبداعي من داخله: "To see the object as in itself it really is". وعلى رغم أن الرجل لم يكن، بالقطع، أول المنادين بمبدأ «الداخل» مقابل «الخارج» في التعامل مع النص الإبداعي، أو مبدأ «إغلاق» القصيدة مقابل «فتحها» أمام المؤثرات الخارجية المختلفة، بعد أن سبقه إليه الكثيرون، في مقدمتهم «كوليردج»، القطب الرومانسي الثاني، بمبدئه المعروف عن «التأجيل الإرادي للشك»، وعلى رغم أن مقولة آرنولد لم تكن في جوهرها تدعو إلى قطيعة كاملة مع «الخارج» في تعاملنا مع النص الإبداعي، إلا أنه أعطى زخما قويا لثنائية «الخارج / الداخل» التي يتمحور حولها جوهر الجدل المستمر حتى اليوم حول علاقة النص بالواقع الخارجي، وهي الثنائية التي تحتل مساحة غير ضئيلة داخل تيه «النظرية» التي نحاول معا الخروج من دهاليزها اللانهائية في هذا الكتاب.

إن مقولات آرنولد حول «موضوعية» النقد في تعامله مع الإبداع، وفي اهتمامه بداخل النص أكثر من اهتمامه بخارجه، لم تعد تحتمل أي مناقشات أو دراسات جديدة، بعد أن توقف عندها الكثيرون لما يقرب من مائة عام حتى الآن، منذ صعود نجم النقد الجديد في بداية عشرينيات القرن الماضي، ثم إنها، بالقطع، لا تستحق منا أكثر من هذه الوقفة السابقة العابرة ونحن بصدد محاولة الخروج من تيه «النظرية» اليوم. لكن ما يهمنا هنا هو علاقة ذلك الناقد الإنجليزي بالتيه الذي تعددت فيه الدروب، وتعارضت داخله الاتجاهات، حتى أصبح الخروج منه كالمرور من «عين الإبرة» كما يقولون. ومما لا شك فيه أن «آرنولد» له علاقة ببداية تيه «النظرية» التي نحاول الفكاك أو الخروج منها. وحيث إن الرجل لم يدر بخلده ـ وهو يكتب مجموعتيه النقديتين ـ أنه يساهم في فتح أبواب الجحيم، فلابد أنه يتقلب في قبره اليوم وهو يرى إلى أي حد أوصلنا دفاعه المبكر عن النقد، والمنزلق الذي وصل إليه النقد الأدبي، تنظيرا وتطبيقا. مع ضرورة تأكيد أن التيه الذي نقصده في دراستنا الحالية ليس تيها عربيا أوصلتنا إليه التبعية الثقافية العمياء، والنقل السلبي عن الآخر الثقافي لسنوات طويلة ـ وهو بهذا تيه أضيف إليه تيه ـ بل تيه وصلت إليه الثقافة الغربية، التي ظلت تضيف لسنوات وسنوات إلى دروب المتاهة وتداخلاتها، حتى أوصلتها إلى مرحلة الرعب الحالية.

دفاعا عن «آرنولد» دعونا نذكر بالظرف التاريخي والثقافي الذي قدم فيه آراءه في الدفاع عن النقد. فقد جاء الرجل في أعقاب نهضة شعرية، رفعت من قدر الشاعر وأعلت من قدر الشعر بعد ما يزيد على قرنين من الهجوم العنيف على الشعر والشعراء، منذ منتصف القرن السادس عشر تقريبا، حينما ظهرت حركة الإصلاح الديني المتطرفة التي عرفت بالتطهير Puritanism وحتى السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر، مع بداية صعود نجم الشعر الرومانسي. لقد استطاع الاتجاه الديني المتطرف، في إيمانه المتزمت بالخطيئة الأولى التي يولد أبناء آدم جميعا وهي تجري في عروقهم، ترسيخ المبدأ القائل بأن حياة البشر ما هي إلا فترة عقوبة يحاولون فيها التكفير عن الخطيئة الأولى original sin. وهكذا التزم المؤسسون الأوائل، أو المهاجرون إلى القارة الجديدة منذ أوائل القرن السابع عشر، بمعاداة المسرح

والآداب التي تلتزم بالمبدأ الأرسطي عن ارتباط الشعر بالبهجة. وهو أيضا ما التزم به المتطرفون الذين رفعوا سلاحهم في وجه النظام الملكي في إنجلترا ونجحوا في إعدام الملك تشارلز الأول عام ١٦٤٨. في ظل ذلك المناخ الديني المتطرف أعيد إحياء الهجوم الأفلاطوني القديم على الشعر باعتباره دنسا وأكاذيب لا نفع فيها. ولهذا أيضا انشغل الشعراء والنقاد، منذ سقوط جمهورية كرومويل البيوريتانية القصيرة الأجل، بالدفاع عن الشعر والشعراء. ثم تولت التطورات في الفلسفة الغربية، خاصة فلسفة «كانط» المثالية، إعادة الثقة إلى الإنسان الفرد، ومن ثم الذات المبدعة، وهي التطورات التي مهدت لظهور الرومانسية الأدبية. وهكذا ظلت موجة الرومانسية مسيطرة على الحياة الأدبية في إنجلترا لمدة ثلاثة عقود على الأقل منذ بداية القرن التاسع عشر. في ظل تلك السيادة المطلقة وصل الأمر بأعلام الشعر الرومانسي إلى احتقار النقد واعتباره متطفلا على الأدب أو الشعر. ذلك هو المناخ الذي كتب «ماثيو آرنولد» في ظله دفاعه عن النقد. وتزداد أهمية السياق التاريخي لذلك الدفاع، بالطبع، إذا ربطنا بين ذلك الدفاع وبين حماس آرنولد للثقافة باعتبارها بديلا للفوضى في عصر تتهدده الذاتية المفرطة، ذاتية الإنسان بعد أن أطلقت من عقالها على يد الفلسفة المثالية من ناحية، والديموقراطية السياسية من ناحية ثانية. وهذا ما أكده في أشهر أعماله على الإطلاق، ونعني به الثقافة والفوضى (١٨٦٩). ولهذا كتب آرنولد ما كتبه داخل ذلك السياق التاريخي والثقافي دون أن يدرك، بالقطع، أنه يؤسس للتيه ويحدد بعض دهاليزه اللانهائية.

في ذلك السياق قدم «ماثيو آرنولد» بدايات التيه من دون قصد واضح، حينما ربط بين النشاط النقدي وبين المعارف الأخرى من ناحية، وبين النشاط النقدي والنشاط الإبداعي من ناحية ثانية. في معرض حديثه عن وظيفة النقد تحدث الرجل عن القوتين الأساسيتين الواجب توافرهما لتحقيق عصر إبداع مزدهر، وهما «قوة الرجل» و«قوة اللحظة». أما قوة الرجل فأمرها معروف ومفروغ منه، ولا تختلف في قليل أو كثير عن «الموهبة الفردية» التي سيتحدث عنها «إليوت» بعد ذلك ببضعة عقود. أما «قوة اللحظة» فقد كانت وقفتنا النقدية المبكرة أمام عتبات التيه غير المقدسة التي فتحت أمامنا جحيم التيه كاملا فيما بعد. ففي عصور الانحطاط الإبداعي التي تندر

أثناءها الروائع الأدبية، التي يستطيع الناقد ممارسة قدراته النقدية معها تحليلا أو تفسيرا أو شرحا أو مقارنة، تصبح وظيفة النقد محورية في التمهيد لعصر إبداعي جديد. فالشاعر أو المبدع، من وجهة نظر آرنولد، شأنه في ذلك شأن الصانع الحاذق، يحتاج إلى مواد يمارس معها صنعته، ومواد المبدع هنا هي الأفكار الجديدة التي تندر في عصور الانحطاط. وحيث إن وظيفة الشاعر لا تقوم على «اكتشاف» الأفكار الجديدة، كما يقول آرنولد، بل تقديمها في «تركيبات» إبداعية جيدة، تصبح وظيفة الناقد توفير تيار من الأفكار الجديدة التي تمهد لظهور عصر إبداعي جديد. وهكذا يحدد آرنولد وظيفة النقد باعتبارها «جهدا موضوعيا (محايدا disinterested) لتعلم ونشر أفضل الأفكار والمعارف في العالم»، بهدف تأسيس «نظام أفكار» يمهد الطريق أمام النشاط الإبداعي. هكذا ربط الناقد الإنجليزي المبكر بين النقد والمعارف الأخرى، وهو ما سوف يتحول منذ السنوات المبكرة في القرن العشرين إلى ربط شبه عضوي بين النقد الأدبي والمعارف الإنسانية الأخرى من علم نفس وفلسفة واقتصاد وسياسة وأنثروبولوجيا، أدى في نهاية الأمر إلى ما يسميه الكثيرون بـ«كارنفال النظرية» وما اخترنا له نحن اسم «التيه». ولكن «ماثيو آرنولد» لم يكن يدرك شيئا من هذا، وكان كل همه، في حقيقة الأمر، يقتصر على تحقيق «قوة اللحظة»، أي المناخ الفكري المزدهر الذي يوفر للمبدع خامات صنعته ليعيد «تركيبها» أو تخليقها في صياغات وشبكات علاقات جديدة.

أما الربط بين النشاط النقدي والنشاط الإبداعي فقد تحدث عنه «آرنولد» في مقاله المحوري عن وظيفة النقد في الوقت الحاضر، في معرض رده على هجوم «وردزويرث» واتهامه للنقد بالطفيلية. في ذلك السياق ربط آرنولد بين النشاط النقدي والنشاط الإبداعي وقدم جوانب دفاعه في إيجاز واضح ومحدد، والتحديد الذي نقصده هنا هو الابتعاد عن طموحات النظريات الحداثية وما بعد الحداثية في القرن العشرين، التي انتهت إلى أن النص النقدي نص إبداعي بالمعنى الكامل للكلمة، وهو ما لم يقصده آرنولد أو حتى يحلم بالقول به. من هنا يلزم التوقف عند أركان دفاع آرنولد لتبيان حدوده ومحدوديته. في ذلك الدفاع بدأ الناقد الإنجليزي بالتسليم المبدئي بأن النشاط النقدي يحتل مرتبة أدنى من

مرتبة النشاط الإبداعي وإن كانا يشتركان في الهدف الإنساني العام وهو تحقيق السعادة التي ينشدها البشر الأسوياء جميعا. بعضنا يحقق سعادته بكتابة الشعر مثلا، وبعضنا يحققها بفعل الخير ومساعدة الآخرين، بينما يحققها البعض الآخر بممارسة النشاط النقدي. إلى هنا ينتهي ربط «آرنولد» بين النقد والإبداع، فالرجل لم يقل أبدا إن النقد إبداع أو إن النص النقدي نص إبداعي، يستحق أن نتوقف عنده في ذاته ولذاته. أقصى ما قاله آرنولد في دفاعه عن النقد إنه، شأن أي نشاط إنساني بناء آخر، يشبع النزعة الإبداعية في داخلنا جميعا. وشتان بين تلك المقولة المتواضعة التي قد نتوقف عندها بالاتفاق أو الاختلاف، وبين مبالغات المذاهب النقدية التي أفرزتها الحداثة وما بعد الحداثة، والتي توقفنا عند نماذج منها في «المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك».

ماذا حدث في الفترة منذ بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين؟ أو حتى العشرينيات منه؟ كيف انتهت الوقفة الوجلى المترددة أمام العتبات غير المقدسة للتيه عند ماثيو آرنولد إلى ضياع كامل داخله عند «جاك دريدا» وأتباع المدرسة «الدريدية» بتنويعاتها المختلفة؟ كيف تحولت الدعوة المتواضعة عند آرنولد للربط بين النشاط النقدي والمعارف الإنسانية الأخرى تأكيدا للقيمة الابتكارية للنص الإبداعي في «تخليقه» synthesis للأفكار، ثم مقولته عن إشباع - مجرد إشباع - النص النقدي للنزعة الإبداعية عند البشر، إلى دعوة عدمية لإلغاء سلطة النصوص، إبداعية أو غير إبداعية، والإبقاء فقط على سلطة النص النقدي والإعلاء من شأنه؟ كيف انتهت بنا الأمور، داخل التيه النقدي في النصف الثاني من القرن العشرين على وجه التحديد، إلى تلك الصورة التي يصور بها «فنسنت ليتش» أحد أقطاب التفكيك وهو «هيليس ميللر» باعتباره شيطانا يرقص فوق أشلاء ضحاياه، وثورا هائجا انطلق داخل حانوت العاديات يحطم كل شيء من دون قيود؟

> يقوم ميللر بالتقليل من شأن الأفكار والمعتقدات التقليدية حول اللغة والأدب والحقيقة والمعنى والتفسير، ويترتب على ذلك قيامه بدور المخرب الذي لا يكل - دور الساحر العدمي - الذي يرقص كالشيطان فوق أشلاء التقاليد الغربية المتناثرة، وسرعان

ما يتحول كل شيء يمسه إلى شيء ممزق. اللاشيء فقط هو ما يلبسه ثوبا نهائيا أو يصوره متماسكا أو يبرزه باعتباره وهما وسحرا. إن ميللر، صانع الشقوق الذي لا يكل، يرفض أي تعليمات واضحة، وينطلق بلا قيود راقصا، يلقي بتعويذاته، مدمرا كل شيء. إنه يبدو كالساحر في ثياب ثور تفكيكي انطلق دون قيد داخل حانوت العاديات للتقاليد الغربية [١].

لكننا بهذا الوصف لـ «ميللر» نكون قد دخلنا قلب التيه، وهذا ما لا نريد فعله في هذه المرحلة المبكرة التي نقف عندها أمام عتبات التيه غير المقدسة نحاول من خلالها مجرد الحديث عن ذلك التيه من خارجه وتحديد المتاهات والدروب المتقاطعة والمتداخلة والمتشابكة التي تشكله. أما معالم التيه نفسه ـ إذا كانت للتيه معالم!! ـ فسوف نتوقف عندها في تفصيل ضروري في الفصل التالي، قبل أن نحاول الإمساك بخيط النجاة ليقودنا إلى الخارج من جديد في مرحلة متأخرة من الكتاب.

متى ظهرت «النظرية»؟ على رغم أن مصطلح «النظرية» في حد ذاته يعتبر ضيفا حديث العهد على الساحة النقدية، إلا أن الحاجة إلى نظرية، تقنن لتفسير النصوص والتعامل النقدي معها، ظهرت على الساحة في إلحاح قوي في ذروة النقد الجديد، أي في السنوات الأخيرة من الخمسينيات، والسنوات المبكرة من الستينيات من القرن الماضي، وبعد أن تداخلت الخطوط الفاصلة في الفترة المفصلية بين منتصف الخمسينيات وحتى محاضرة جاك دريدا في جامعة «جونز هوبكنز» عام ١٩٦٦ بين النقد الجديد والبنيوية الأدبية. أثناء فترة التداخل تلك بين النقد الجديد والبنيوية ظهر جليا تعدد اتجاهات تفسير النصوص الأدبية وقراءتها. عندئذ، كما يكتب ك. م. نيوتن في «تفسير النص: مدخل نقدي إلى نظرية وممارسة التفسير الأدبي» (١٩٩٠)، اتضح:

أن نجاح التفسير النقدي في حد ذاته خلق أزمة حينما أصبح واضحا للجميع أن تفسيرات ما كانت تعتبر روائع الأعمال الأدبية قد بدأت تتراكم بصورة تخرجها من نطاق السيطرة. وهكذا بدأ المعارضون للتفسير، الذين كانوا يؤكدون أن لدينا بالفعل ما يكفي من قراءات النصوص، وأن على النقد أن يطور بدائل للتفسير، يكتسبون مصداقية [٢].

من ناحية المبدأ، لا يملك أحد أن يجادل في الحاجة إلى التقنين والتقعيد للممارسات النقدية في تعاملها مع النصوص الإبداعية، ولا يمكن أن يختلف أحد حول الفائدة العملية لنظرية نقدية ما تحكم العلاقة بين الناقد والنص بأكثر من معنى، وهذا ما يؤكده أحد أقطاب النظرية النقدية بعد أن تحولت إلى «النظرية» الغول التي تربك الجميع بقدر ما ترعبهم وتزيد من ضياعهم داخل التيه، وهو «ستانلي فيش»، أحد الرواد الكبار لنظرية التلقي والقراءة:

> يمكن اعتبار النظرية محاولة لحكم الممارسة بمعنيين:
> أولهما إنها محاولة لتوجيه الممارسات التطبيقية من موقع أعلى منها أو خارجها...، وثانيهما إنها محاولة لإصلاح الممارسات عن طريق تحييد الغاية. والاستبدال بوجهة نظر ذات طبيعة عقلانية أو منطقية عامة، يخضع لها الفرد آراءه ومعتقداته التي تتحكم فيها السياقات، وجهة النظر المنحازة والضيقة [٣].

كانت الحاجة إلى ظهور ما أسماه «فيش» بالبدائل العقلانية العامة التي يتخلى في وجودها الفرد عن آرائه ومعتقداته، التي تشكلها السياقات المنحازة الخاصة به في فرديته ـ وهذا تعريف مقبول للنظرية في عموميتها ـ قد أصبحت أمرا ملحا حول منتصف القرن العشرين، بعد قرن كامل من التشرذم المعرفي، طغت فيه عمليات الانسلاخ المستمرة إلى معارف تتزايد في تفردها ودقة تخصصاتها، وتعارضاتها الحتمية في كثير من الأحيان. وهكذا، وصل الموقف المعرفي حول منتصف القرن العشرين، كما يصفه «روبرت شولز» «إلى درجة من التشرذم المعرفي تستعصي على التخليق أو التركيب synthesis» [٤].

لقد ظهرت الحاجة المبكرة إلى «نظرية» نقدية قادرة على الاستفادة، من ناحية، من التخصصات العلمية الجديدة، مثل علم النفس، وعلم السلوك نفسه على وجه التحديد، والاتجاهات الفلسفية الجديدة في أوروبا، والدراسات الاجتماعية والاقتصادية وتجميع synthesis، تلك التفريعات التي قضت على وحدة المعرفة الإنسانية إلى الأبد تحت قوانين أكثر عمومية من تلك التي تحكم كل معرفة على حدة، من ناحية ثانية. أثناء ذلك كله كان التحدي الأكبر الذي يحتم ظهور «نظرية» موحدة ـ ومازال ـ هو تلك الحركة المستمرة بين قطبين متعارضين وهما العلم التجريبي والإبداع، وهي حركة يرى «فنسنت ليتش» أنها تلخص تاريخ النقد الأدبي في القرن العشرين.

«نستطيع»، يكتب ليتش، «تصور تاريخ المشروع النقدي أو التفسير، باعتباره حركة دائمة بين علم صارم يحاول الوصول إلى قواعد بنائية، وفن يرفض الانضباط ويحتفي بالقراءات الخلاقة» (٥).

دعونا نؤكد أننا لا نتحدث عن «النظرية» The theory في صيغة التعريف بالمعنى الذي تستخدم به منذ العقدين الأخيرين في القرن العشرين، باعتبارها الرعب الماثل أمام دارسي النقد بالدرجة الأولى، والنشاط الإبداعي بالدرجة الثانية، وإن كان ذلك الترتيب سيُقلَب في مرحلة لاحقة حينما يتحول التقعيد إلى «نظرية» تبيح لنفسها سلطة الوصاية على النشاط الإبداعي، من ناحية، وحينما تختفي الحدود الفاصلة بين النص الإبداعي والنص النقدي، ويتحول النص النقدي ذاته إلى نص إبداعي يتطلب الوقوف عنده بالتفسير والتأويل بعيدا عن القصيدة أو الرواية أو القصة التي يتعامل معها، من ناحية ثانية.

بهذا المفهوم المبكر والبسيط تزايدت الحاجة منذ مطلع القرن العشرين إلى تطوير «بويطيقا Poetics» أدبية تساعد على تدريس الأدب الإنجليزي والأمريكي في الأقسام الخاصة التي جاءت إلى الوجود بإنشاء آلاف الجامعات والكليات في الولايات المتحدة الأمريكية، على سبيل المثال لا الحصر، بل إلى ظهور أكثر من نظرية للنظم - وفي رأيي أن مصطلح النظم الجرجاني يصلح كإحدى الترجمات المقبولة لكلمة Poetics وسط خضم الترجمات العربية - التي تخطت العشرين ترجمة - فما يصلح لضبط النشاط الإبداعي وتوجيهه وتعميمه في مجال الرواية لا يصلح بالضرورة لضبط ذلك النشاط في مجال الشعر. ويربط «روبرت شولز» في كتابه عن البنيوية بين الحاجة إلى التقعيد وبين طبيعة الدراسة في أقسام الأدب في الجامعات الأمريكية بشكل جذري:

> إننا لا نستطيع تدريس عدد من الأعمال الأدبية الفردية يكفي لمحو أمية طلابنا بالقدر الذي نريده. ومن ثم، يجب مساعدتهم على تعلم «نحو» الأشكال الأدبية عن طريق تعريفهم بجوانب ذلك النحو، باعتباره طريقة مجردة لتنظيم النصوص الفردية، وإن كانت طريقة تقوم على الشرعية التاريخية والمواءمة التنظيرية في الوقت نفسه.

> وعندما نتقبلها [بويطيقا الرواية] فإننا نتقبل أيضا فكرة أن الرواية لا تعمل بالطريقة نفسها التي يعمل بها الشعر الغنائي(٦).

ولسنا في حاجة هنا إلى تأكيد مقولة «شولز» عن أننا نتحدث عن أكثر من بويطيقا وليست بويطيقا واحدة، فالقواعد التي تحكم النشاط الإبداعي، وتنظم العمل في مجال الرواية، تختلف ـ بالطبع ـ عن تلك التي تحكم النشاط الشعري وتنظمه، وإن كان يجب التنويه هنا إلى أن مصطلح «نحو Grammar» الذي يستخدمه شولز في سياقه السابق لا يعني «النحو» بمعناه المحدد والمتفق عليه باعتباره القواعد التي تضبط علاقات الألفاظ داخل جملة وتمكنها من إحداث الدلالة، بل يعني القواعد التي تربط جزئيات النص، أو قواعد الكتابة. لكننا لا نملك إلا أن نتوقف في غير عجالة عند أساس التنظير أو التقعيد الذي يرى شولز ضرورة تعليمه لدارسي الأدب من الشباب، وقبل هذا أو ذاك، الحاجة إلى التنظير وضرورته أو الـ reason d'être.

في ما يتعلق بالحاجة إلى التنظير وضرورته، فإن شولز يتفق مع الإجماع النقدي على أن تعليم الأدب، أو لنقل في تحديد أكثر، تطوير الحس الأدبي لدى القارئ، لا يتم عن طريق النظريات. فالموقف الأمثل، والمستحيل عمليا، بالطبع، أن على من يريد تطوير حسه بفن الرواية أن يقرأ كل النصوص السردية ابتداء بملاحم هومر وانتهاء بآخر ما أصدرته دور النشر من تنويعات على الشكل الروائي وفن القص. وهذا ما أكده «إليوت» في مقاله المعروف عن التقاليد والموهبة الفردية، وانتهى فيه إلى أن الاختيار الأول والأمثل لاكتساب التقاليد الأدبية ـ وهو قراءة التراث في كليته ومن دون تمييز ـ اختيار مستحيل، فعمر الإنسان بأكمله لا يكفي لأن يقرأ كل الروايات أو المسرحيات التي أنتجتها ثقافة أو حتى لغة واحدة. وحيث إن قراءة كل الأعمال الإبداعية للنوع الأدبي الواحد عملية مستحيلة، يصبح التنظير مكملا أساسيا لعملية القراءة الرشيدة، أي قراءة روائع النوع الأدبي في عصوره المختلفة. وفي الوقت نفسه، كما يؤكد شولز، فإن لذلك التنظير النقدي ضوابطه وشروطه التي تحكم آليات استخداماته وتطبيقاته، فالتنظير الذي يعتبر آليات «تنظيم النصوص الفردية» يعتمد على «الشرعية التاريخية والمواءمة التنظيرية» في تمازج دقيق. فهو، من ناحية، لا يأتي من فراغ، لأنه يعتمد على القواعد

المستمدة من ملاحظات خصائص روائع الجنس الأدبي. هكذا اعتمد أرسطو في تنظيره للتراجيديا على روائع المسرح الإغريقي. تلك هي الشرعية المقصودة بالقطع. وفي الوقت نفسه فإن ذلك التقعيد العام لا ينفي المواءمة التنظيرية، وقدرة كل عمل فردي جديد على الاختلاف، ومن ثم إعادة النظر في القواعد العامة السابقة.

في المرحلة التي يتحدث عنها شولز، والتي تنتهي بالمشروع البنيوي ـ وقد تجدر الإشارة هنا إلى أن كتابه عن البنيوية ـ الأدبية قد نشر عام ١٩٧٤، أي في ذروة المد البنيوي، وقبل أن تصبح أفكار دريدا التي فجرها عام ١٩٦٦ هي النغمة المسيطرة الجديدة ـ في تلك المرحلة لم يسمح النقاد لأنفسهم، وعلى رغم اتفاق الجميع على الحاجة إلى تنظير يقنن للنقد، ويرسي قواعد يسميها البعض موضوعية ويسميها البعض الآخر علمية، لم يسمحوا للتنظير أن يكون على حساب الإبداع أو بديلا عنه. نقول هذا على رغم أننا نرى أن نقطة القتل في المشروع البنيوي، والتي تحدثنا عنها في المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك في استفاضة، كانت محاولة فرض النظام العام أو النسق العام على الأعمال الفردية، لكن ذلك لم يكن رفضا للتقنين في حد ذاته بقدر ما كان رفضا لارتداء مسوح علمية خاطئة لا تنجح في نهاية الأمر إلا في تقديم تفسير نحوي للقصيدة. ما يهمنا هنا أنه حتى في ظل الجنوح البنيوي نحو العلمية المبالغ فيها، كانت الرغبة هي «ضبط» عمليات التعامل النقدي مع النصوص الإبداعية، وليس خنق النشاط الإبداعي أو إطلاق فوضى القراءات على النصوص الإبداعية. كانت الرغبة، حتى عند البنيويين، رغبة صادقة بصرف النظر عن اختلافنا مع الأدوات التي استخدموها، والنتائج التي توصلوا إليها.

ولم تكن الرغبة أو إدراك الحاجة إلى «ضبط» التعامل النقدي مع النصوص الإبداعية جديدة، فقد شهدت السنوات المبكرة من القرن العشرين تحولا جذريا في المعايير النقدية يتمثل في التحول من «ماذا» يقول النص؟ إلى «كيف يقول النص ما يقول؟» كان ذلك هو جوهر التحول الذي جسدته الشكلية الروسية منذ منتصف العقد الثاني حتى نهاية العقد الثالث تقريبا من القرن العشرين. وهو أيضا محور الكثير من الجدل التنظيري عند النقاد الجدد منذ بداية العشرينيات أو قبل ذلك بعام أو عامين. وبسبب ذلك

التقارب الواضح حول وظيفة النقد، وأسبقية «كيف؟» على «ماذا؟» ثم علاقة النص الإبداعي بالغايات العلمية والأخلاقية، لا يتردد الكثيرون من النقاد في وضع «الشكلية الروسية» و«النقد الجديد» في سلة واحدة تحت مظلة النقد «الشكلاني Formalist».

وعلى رغم كل ما كتب عن سطحية النظرة الشكلية الروسية إلى النص ورجعية النقد الجديد، لم يقل أحد إن التنظير الشكلاني كان يمثل عبئا على الإبداع، أو إن النظرية كانت تيها ضاع في دروبه كل من النص وقارئه. صحيح إن الشكلية الروسية، وقبل أن يتحول بعض أقطابها إلى مسارات جديدة منذ السنوات الأخيرة من العشرينيات، وعلى رغم أهمية الكثير مما جاء به هؤلاء الأقطاب وسبقهم الزمني الواضح لكبار النقاد الجدد، فإن هذه الشكلية ظلت حبيسة روسيا بسبب الظروف الجديدة التي جاءت مع ثورة أكتوبر عام ١٩١٧ والعلاقات الروسية ـ الغربية الجديدة، ناهيك عن عدم انتشار اللغة الروسية في أوروبا الغربية، وتأخر ترجمة أعمال الشكليين إلى اللغات الأوروبية. لكن النقد الجديد، بما حققه دعاته من ضجة، نجح في السيطرة شبه الكاملة على الساحة النقدية في أوروبا الغربية والولايات المتحدة. سطحية الشكلية الروسية التي تتحكم في آلياتها صورة آلة الاحتراق الداخلي في السيارة، وعلاقة السببية التي تربط بين أجزائها، ثم سحب الصورة على جزئيات النص، هذه السطحية تنفي من دون كثير عناء أن تكون مثل تلك النظرية عبئا على الإبداع أو خانقة للنص. وعلى رغم العمق الواضح الذي يملكه أصحاب النقد الجديد، بعد أن طرقوا مناطق أكثر إثارة للجدل مثل الثقافة والدين، فإن النقاد الجدد، هم الآخرون، لم يخطر ببالهم أن تكون النظرية عبئا على النص أو مقيدة للنشاط الإبداعي. والأهم من هذا فإن الإبداع لا يتم حسب الصيغ النقدية، وهذا ما قال به أنجب تلاميذ إليوت وهو «كلينث بروكس» في ذروة مد النقد الجديد في مقال له بعنوان «الناقد الشكلاني The Formalist Critic» نشر في عدد الشتاء عام ١٩٥١ لمجلة The Kenyon Review:

> لقد أنطت بالناقد دورا متواضعا، وإن كنت أراه مهما. فيما يتعلق بالعون الذي يستطيع الناقد تقديمه إلى الفنان الممارس، فإن الدور أكثر تواضعا... إن الأدب لا يكتب حسب صيغ، وليست لديه (لدى الناقد) صيغ يقدمها... إن النقد والإبداع

> الصحيين يميلان إلى السير معا. وفي حالة تكافؤ جميع العوامل، فإن من صالح الفنان المبدع أن يكون على اتصال بحركة نقدية نشطة، وحيث إن الاعتبارات الأخرى غير متكافئة، فإن الحالة تصبح دائما حالة خاصة، وعند نقطة معينة يمكن أن ننصح (الفنان) بالتالي: توقف عن قراءة النقد كلية، أو اقرأ في العلوم السياسية أو في التاريخ أو الفلسفة، أو حتى انضم إلى الجيش أو الكنيسة (٧).

في حالة تكافؤ العوامل والقواعد التي تحكم علاقة النقد بالإبداع و«تضبطها» ولا تسمح للنقد أو القراءة النقدية بالسيطرة على النشاط الإبداعي تصبح وظيفة النقد مطلوبة، ويصبح المبدع أفضل حالا في وجود حركة نقدية نشطة. وحيث إن تلك العوامل «غير متكافئة» وتحكمها علاقات تسمح للنقد بفرض وصايته على الإبداع، فإن «بروكس» ينصح المبدع بالتوقف عن قراءة النقد وتجاهله، بل الانصراف إلى أشياء أكثر فائدة، ليس من بينها قراءة العلوم السياسية أو التاريخ أو الفلسفة فقط، بل الانخراط في الجيش أو التردد على الكنيسة. وفي الاختيارين الأخيرين من التهكم ما يؤكد رفض «بروكس» القاطع للنقد حينما يتحول إلى وصي على الإبداع.

إلى تلك الدرجة كانت الأمور واضحة في النقد الجديد، وكانت الخطوط الفاصلة بين النشاطين النقدي والإبداعي على درجة من التحديد تسمح للناقد الجديد، كما فعل بروكس في المثال السابق، أن يرفض سلطة النقد حينما يتعدى الخطوط الحمراء ليمارس سلطة قمعية سلطوية مع النص الإبداعي. وهذا الوضوح، على وجه التحديد، هو الذي أبقى النقد الجديد، في أكثر مراحله تطورا، حتى في المرحلة المفصلية التي يقف داخلها «نورثورب فراي» بين النقد الجديد والبنيوية الأدبية، خارج التيه النقدي الذي نتحدث عنه. واللافت للنظر، أنه أثناء المعركة النقدية التي أثارها كتابنا المرايا المحدبة عام ١٩٩٨، والذي توقفنا فيه عند فشل النموذج البنيوي الذي أفرزته الحداثة الثقافية، وفوضى القراءات التي جسدتها مذاهب التلقي والتفكيك التي أفرزتها ما بعد الحداثة، في أثناء تلك المعركة تساءل ذلك الناقد المتأرجح بين البنيوية والتلقي والتفكيك وانتهاء بالنقد الثقافي: لماذا سمح للنقاد العرب أن يأخذوا عن النقد الجديد الذي قدم هو الآخر مصطلحا

غريبا مثل «المعادل الموضوعي»، ولا يسمح للنقاد العرب في الثمانينيات والتسعينيات بالأخذ عن البنيوية والمشاريع النقدية الأخرى التي أفرزتها الحداثة وما بعد الحداثة؟ فات ذلك الناقد آنذاك أن ما نعترض عليه في تلك المذاهب الحداثية وما بعد الحداثية كان ومازال تعمدها المفرط للغموض، مما يضعها في قلب «التيه» الذي نحاول تحديد معالمه من ناحية، وإلقاء خيط نسترشد به للخروج منه من ناحية ثانية. والمقارنة بين الشعبية التي حققها النقد الجديد في الأوساط الثقافية لمدة ثلاثة عقود، على الأقل، وبين فشل المذاهب النقدية الحداثية والمشاريع ما بعد الحداثية في تحقيق تقبل حقيقي في الأوساط الثقافية العريضة، لا ننفرد بها نحن، من باب التعصب للنقد الجديد أو حتى من باب الرجعية الثقافية التي رمينا بها. في السطور التالية يؤسس «نيوتن» لتلك المقارنة في بلاغة لا تحتاج إلى إيضاح، وهي سطور نوردها في كليتها دون خشية من إطالة أو ملالة:

إن أحد الأسباب الأساسية في وصول النقد الجديد إلى مركز السلطة هو سهولة تدريسه ـ على الأقل بعد ظهور كتب مثل كتاب «بروكس» و«وارين»، فهم الشعر، وهو أقوى إصدارات النقد الجديد من ناحية تأثيره ـ ومن ثم كان [النقد الجديد] متاحا إلى درجة ما لدارسي الأدب في كل مستوى تقريبا. وقد يكون من المشكوك فيه أن تصبح المعالجات التفسيرية المعاصرة، في اعتمادها، على سبيل المثال، على نظريات «دريدا» أو «لاكان» أو «التوسير» أو «فوكو» أو «كريستيفا»، أو «توليفة» من هؤلاء، في متناول فهم غالبية الطلاب تحت مستوى الدراسات العليا، أو تلك السلالة المهددة بالانقراض، ونعني بها القارئ العام. وقد يؤدي هذا إلى موقف غير مرض يتم فيه تبني المناهج التقليدية في التدريس على مستويات مرحلة الليسانس، وقصر أشكال التفسير المبنية على أسس تنظيرية على ما يتم على مستوى الدراسات العليا، أو لغرض النشر. وسوف يزيد ذلك من درجة النخبوية الموجودة بالفعل في الدراسات الأدبية، ويتعارض مع الروح الديموقراطية لتقاليد النقد الجديد التي وقف فيها الجميع، نظريا على الأقل، متساوين أمام النص [٨].

الحقيقة التي يؤرخ لها «نيوتن» حتى عام ١٩٩٠، وبعد فترة زمنية تقترب من الأربعين عاما، وتوفر مسافة نقدية كافية لضمان قدر كبير من الموضوعية، أن النقد الجديد، الذي كان أكثر مصطلحاته النقدية جدة وحداثة هو مصطلح «المعادل الموضوعي»، كان يمكن تدريسه وتقبله بل وفهمه من جانب الطلاب على جميع مستويات التعليم، بينما ظل النقد الذي أفرزته الحداثة وما بعدها حبيس مستوى الدراسات العليا أو الدراسات التي تكتب بغرض النشر، وحيث يخاطب أحد أفراد النخبة بقية أفراد النخبة أو الصفوة النقدية، بل حتى نخبة النخبة، ومن دون الدخول مبكرا في قلب التيه النقدي. نتوقف عند أخطر تحليلات نيوتن للمشهد النقدي وهو الانقسام الواضح داخل المؤسسة النقدية بين نقد يخاطب المثقف العادي، ونقد يخاطب فيه الصفوة بعضهم البعض، وهو الانقسام نفسه داخل المؤسسة النقدية الذي كان قد سبق للناقدة النسوية المعروفة «إلين شوولتر» أن توقفت عنده في مقال لها نشر عام ١٩٧٩ بعنوان «نحو بويطيقا نسوية Towards a Feminist Poetics»:

> إن علم الأدب، بتوليده للمصطلح الصعب، وفي تأسيسه للحلقات الدراسية ومؤسسات الدراسات العليا، يخلق فيلقا نخبويا من المتخصصين الذين يقضون وقتا متزايدا في تملك ناحية النظرية، ووقتا متناقصا في قراءة الكتب. إننا نتحرك في اتجاه نظام من طابقين للنقد العلوي والنقد السفلي، حيث يهتم النقد العلوي بالمشاكل العلمية للشكل والبنية، ويهتم السفلي بالمشاكل الإنسية المتعلقة بالمضمون والتفسير (٩).

وسوف تتاح لنا حينما ندخل التيه في مرحلة قادمة أن نتوقف في إطالة أمام تلك الثنائيات، بل أمام التناقضات اللانهائية التي تحكم ـ أو بالأحرى «لا» تحكم ـ التعامل النقدي مع النص الإبداعي. ما يهمنا هنا أننا قبل أن نصل إلى رعب «النظرية» أو ما يسميه أحد أقطاب ما بعد البنيوية وهو «ستانلي فيش» بـ «الخوف من النظرية Theory fear»، كان هناك ما يشبه الإجماع، ابتداء بالشكلية الروسية ومرورا بالنقد الجديد وانتهاء بالبنيوية الأدبية، على الحاجة إلى نظرية تضبط عمليات تفسير النص الإبداعي. إن «فيش» يقابل في الواقع بين «الخوف من النظرية» و«الأمل في النظرية Theory hope»، وهو الأمل في نظرية تضع حدا لفوضى التفسير في غيبة الضبط التنظيري. في غيبة

الضبط أو التقعيد يرى فيش أن البديل سوف يكون انفراطا كاملا لعقد التفسير، حيث يهجر الجميع التساؤل المنضبط، وينطلق كل مفسر دون ضابط وراء متطلبات «الموضة» النقدية وآرائه المتحررة من كل قيد. وفي هذا السياق، يحيلنا «فيش» إلى تصور «إسرائيل شيفر» لعالم تحكمه درجة النسبية التي يقترب منها كثيرا توماس كون Thomas Kuhn في كتابه المحوري بنية الثورات العلمية The Structure of Scientific Revolutions (١٩٦٢)، حيث يصور «شيفر» عالما تحكمه الفوضى المطلقة:

> إن الضوابط المستقلة والعامة لم يعد لها وجود، وقد فشلت عملية الاتصال، وأصبح العالم المشترك للأشياء وهما، والحقيقة ذاتها تُصنع... ولا تُكتشف... وبدلا من جماعة من العقلاء تسير على نهج موضوعي سعيا وراء الحقيقة، أصبح لدينا مجموعة من الرحل المعزولين تشكل العقيدة دون قيود منظمة [١٠].

كان هذا الرعب من فوضى التفسير هو ما دفع البنيويين إلى الارتماء الكامل في أحضان العلمية التي وفرها النموذج اللغوي. علمية رأوا أنها كفيلة بالخروج بالنقد الأدبي من دوائر القراءات والتفسيرات الانطباعية ومقولات المذهب التعبيري غير المنضبطة. وإذا كانت لنا اعتراضات قوية لن نغير رأينا فيها حول فشل المشروع البنيوي، فيحمد للمشروع البنيوي أنه استمر على النهج السابق الذي بدأه الشكليون الروس وطوره النقاد الجدد في محاولات ضبط التعامل النقدي مع النص الإبداعي.

لكن المفارقة أن الخوف من فوضى التفسير، وما تبعه من البحث عن قاعدة تنظيمية تضبط العلاقة بين النقد والإبداع، سرعان ما أدى إلى نقطة الانطلاق نفسها حيث تحولت «النظرية» إلى غول مرعب مخيف يجمع بين كل التناقضات من ناحية، ويرفض أي عمليات للسيطرة والاحتواء من ناحية ثانية. واتجهت أصابع الاتهام، في مرحلة نقض استراتيجية التفكيك منذ أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات، إلى «جاك دريدا» باعتباره على رأس قائمة المتهمين الذين سرقوا «المشار إليه referent»، كما يقول دريدا نفسه. ويقدم «فنسنت ليتش» في دراسته المبكرة عن النقد التفكيكي صورة لا تنقصها الدرامية لـ «دريدا»، باعتباره زعيم العصابة التي قامت بالسطو

على المحـال أو المشـار إليـه، وهي الخطوة التي أضـاعت خـيط ديدالوس Daedalus، صـانع المتاهة في الأسطورة الإغريقية القديمة، الخيط الوحيد القادر على إخراج الجميع من داخل المتاهة سالمين:

> الجميع يحملقون في دريدا... لابد أنه زعيم العصابة، يؤدي استجواب سريع له إلى قرائن أو أدلة تكفي لإدانته. إنه رجلنا بالقطع. الأدلة ضد سوسير وريدل ضئيلة، بينما الأدلة ضد بارت كثيرة وإن كانت متضاربة... ومن يعرفون دريدا، من الأصدقاء والأعداء على السواء، يؤكدون شكوكنا، تلك هي القضية. هو الذي سرق المشار إليه ولا شك أن سوسير علمه ذلك، أما هايدجر وهوسيرل وليفي ـ شتراوس فقد وجهوه، دون قصد، إلى فخاخ محتملة. أما بارت وريدل فقد سايراه. دي مان وميللر، قدما له، في تردد، التشجيع ومكان الاختباء... أما لاكان فمن يدري؟ ربما حاول هو الآخر سرقة المشار إليه وأخطأ في ذلك. لقد سبقه دريدا إلى ذلك. خفة يد. إذن فالجميع متفقون تقريبا: دريدا هو ضالتنا [11].

في تلك الصورة الدرامية التي لا تخلو من سخرية واضحة يجسد «ليتش»، في حقيقة الأمر، تاريخ التيه في الفلسفة وعلوم اللغة والنقد الأدبي لما يقرب من نصف قرن، أو لما يقرب من قرن كامل، إذا وسعنا حدود ذلك التيه، ليشمل بعض ما قدمه «فرديناند دي سوسير» في بدايات القرن العشرين. صحيح أن دريدا هو رجلنا وضالتنا، حسب قول ليتش، ويمكن اعتباره بمعنى ما، المقابل العصري لذلك المخترع الإغريقي «ديدالوس» الذي صمم المتاهة وشيدها في الأسطورة اليونانية ليسجن فيها ذلك المخلوق الشاذ، أو الوحش الأسطوري «مينوطور Minotaur»، ذلك المسخ الذي ولد لملك قبرص «مينوس»، نصف ثور ونصف إنسان. وبتطوير بسيط للمقابلة يصبح «النص» عند «دريدا» ـ بدوره ـ ذلك المخلوق المسخ الذي يعيش سجين المتاهة النقدية في تواجد، هو حضور في غياب وغياب في حضور. لكن واقع الحال أنه رغم مسؤولية «ديدالوس» عن التخطيط للمتاهة وبنائها إلا أنه لم يكن المسؤول الوحيد. فهناك آخرون شاركوه المسؤولية، مثل ملك قبرص الذي قرر أن يسجن ابنه المسخ، وملك اليونان الذي يقدم الضحية البشرية للوحش الأسطوري. وقائمة الأسماء

الطويلة التي يوردها ليتش في إشارته السابقة، ابتداء من «سوسير» وانتهاء بـ «لاكان»، وهي قائمة تجمع بين اللغويين والفلاسفة والمحللين النفسيين الذين احتلوا مكانة بارزة في معارف القرن العشرين، قائمة الأسماء تلك تقدم شركاء «دريدا» في الإعداد للتيه ثم التخطيط له وتنفيذه النهائي. إلى هنا في الواقع تنتهي تلك المقابلة غير القسرية بين التيه النقدي المعاصر والمتاهة الإغريقية مع فارق جوهري، ففي الوقت الذي يقدم فيه «ديدالوس» إلى «أريادني Ariadne» الجميلة خيطا يكون قد ربط طرفه إلى صخرة خارج المتاهة ويمكن كل من يدخل المتاهة من الخروج منها سالما متتبعا ذلك الخيط، يقودنا «دريدا» إلى داخل التيه النقدي ويتركنا هناك دون مرشد أو دليل للخروج.

وإذا كان البعض يرى أن مقارنة النص الأدبي بذلك المخلوق المسخ المشوه في الأسطورة الإغريقية تنقصه اللياقة، فإننا نذكر الجميع بصورة جسم النص الأدبي، كما قدمها ميخائيل باختين الناقد التفكيكي المتقدم، الذي تم اكتشافه في الغرب في فترة متأخرة. والصورة التي قدمها باختين للنص لا تقل في غرابتها عن صورة ذلك المخلوق الشائه داخل المتاهة، فوحش الأسطورة يبتلع الضحية البشرية، وهو غائب حاضر وحاضر غائب، ونص باختين وحش في حالة صيرورة دائمة يقاوم التثبيت أو التحديد، ويبتلع النصوص الأخرى؛ بل العالم كله:

> ذلك الجسم الغريب grotesque جسم في حالة صيرورة. إنه لا ينتهي ولا يكتمل أبدا، إذ تتم عملية تشكيله وخلقه بصفة مستمرة، وهو يقوم بتشكيل وخلق جسم آخر. علاوة على ذلك، فإن الجسم يبتلع العالم ويبتلعه العالم... بعد المعدة والأعضاء التناسلية يأتي الفم الذي يدخل العالم من خلاله ليتم ابتلاعه. بعد ذلك تأتي فتحة الشرج. إن كل تلك العمليات والفتحات تشترك في صفة واحدة، ففي داخلها يمكن التغلب على الحدود بين الأجسام والحدود بين الجسم والعالم: هناك عمليات تبادل وتفاعل [١٢].

ماذا حدث إذن في السنوات السابقة على بحث جاك دريدا في جامعة «جونز هوبكنز» وأوصلنا إلى المرحلة الدريدية؟ واستخدام لفظي «المرحلة» و«الدريدية» هنا ليس من قبيل المبالغة، فـ «دريدا» يمثل بالفعل مرحلة مهمة في تاريخ النقد في القرن العشرين، وقد كانت أفكاره من الأهمية والإثارة إلى درجة أنها أدت

إلى تقسيم النقاد طوال السبعينيات وجزءا من الثمانينيات إلى مجموعتين أساسيتين: أتباع دريدا (الدريديون Derrideans) والمناهضون له (anti-Derrideans). حدث، كما يرى «جوزيف ناتولي»، أنه في المرحلة التالية للنقد الجديد عمت الفوضى، وسيطر الخلاف على الساحة النقدية بعد أن «رفعت الكثير من المراسي Moorings، ومسحت العديد من الخرائط» (١٣). واقع النقد الأدبي بعد النقد الجديد، كما يصوره «ناتولي»، وهو صورة سفينة كانت قد ألقت بمراسيها في مرفأ نظرية متواضعة الادعاءات تحميها من العواصف. ثم رفعت تلك المراسي لتصبح السفينة في مهب الرياح والعواصف والأمواج العاتية. وما زاد الطين بلة، أنه تم محو الخرائط اللازمة لإعادتها إلى بر الأمان!!

كان الأمان دائما هو وضوح الرؤية لوظيفة النقد داخل حدود وضوابط واضحة، وهي وظيفة متفق عليها، باستثناء تنويعات جذرية أحيانا وهامشية أحيانا أخرى، لأكثر من عشرين قرنا. وقد كان جوهر تلك الوظيفة هو خدمة الإبداع. نعم خدمة الإبداع، لا أقل ولا أكثر. وحتى حينما ظهرت الحاجة إلى التقنين والضبط، وظهرت بوادر نظرية هنا أو هناك، ظل المفهوم دون تغيير، ووصل الاقتناع بتلك الوظيفة إلى تحديد إضافي لوظيفة أي نظرية جديدة، باعتبارها خادما لخادم النص الإبداعي، وهذا ما يتحدث عنه «جوناثان كالر» في كتابه المتميز عن التفكيك:

> إن النقاد الإنجليز والأمريكيين يفترضون عادة أن النظرية الأدبية خادم: فهدفها مساعدة الناقد الذي تقوم وظيفته على خدمة الأدب عن طريق شرح الروائع وتوضيحها. إن معيار الكتابة النقدية هو نجاحها في تعزيز تذوقنا للأعمال الأدبية، ومعيار الجدل النظري هو نجاحه في تقديم أدوات تساعد الناقد في تقديم تفسيرات أفضل [للنص]. إن «نقد النقد»، كما يسمونه أحيانا، يبتعد بمرحلتين عن موضوع اهتمامه [النص] ويكون مفيدا حينما يساعد في إبقاء النقد على الدرب الصحيح (١٤).

ويحيلنا كالر في الواقع، في سياق رأيه السابق حول الوظيفة الصحيحة للنقد، بل حتى للنظرية النقدية، إلى رأي ناقد أمريكي مخضرم من أتباع المذهب الشكلاني يعبر عنه في كلمات غاضبة: «من هذا الذي يود أن يؤلف كتابا ضخما حول ما يسمى في المصطلح الشائع بنقد ـ نقد ـ نقد النقد؟» (١٥).

على رغم كل ما تؤكده الشواهد التاريخية والقرائن المادية من أن الاتجاهات أو المشاريع النقدية لا تظهر بين يوم وليلة، وأننا لا نستطيع، حقيقة، أن نؤرخ لنهاية العصر البنيوي وبداية التفكيك أو ما بعد البنيوية بالليلة التي ألقى فيها جاك دريدا محاضرته أو بحثه في جامعة جونز هوبكنز عام ١٩٦٦، وأن الاتجاه النهائي نحو «رفع المراسي» كان قد بدأ قبل ذلك بسنوات طويلة، عند الفلاسفة الظاهريين والتأويليين الألمان مثل «هوسيرل» و«هايدجر» و«جادامر»، إلا أننا عادة، ولأغراض عملية محضة، نؤرخ لتلك المحاضرة المشهورة باعتبارها علامة فارقة بين «البنيوية» و«ما بعد البنيوية». وفي مقابل تحديد الرؤية ووضوح الهدف اللذين ارتبطا بالمشروع البنيوي، تنظيرا أو ممارسة، وهي محاولة تحقيق نموذج نقدي يتعامل مع النصوص الأدبية على أساس معايير علمية استُعيرت من البنيوية اللغوية، فإن ما بعد البنيوية، سواء استبدلنا بها ما بعد الحداثة أو لم نستبدلها، تستعصي على التعريف وترفض التحديد. الشيء الوحيد المتفق عليه هو ارتباطها باسم «دريدا» أولا وأخيرا، وهذا ما يؤكده «روبرت يونج» في مقدمته لمجموعات مقالات نقدية بعنوان Untying the Text. «لا يوجد كبير اتفاق»، كما يكتب يونج، «حول ماهية ما بعد البنيوية، ربما باستثناء التسليم بأنها تعني أعمال دريدا. وهذا ناتج من الطبيعة الفريدة لنشاط، أبرز الصفات المميزة له هي رفضه لأي تعريف» (١٦).

و إذا كانت العلمية، على رغم اعتراضنا المبدئي على دعاوى علمية النقد، وعلى رغم فشل البنيوية متسربلة بالعلمية في تحقيق تفسيرات نقدية مقنعة في نهاية الأمر، فإن الطموح إلى العلمية هو ما أعطى للمشروع البنيوي - كنظرية - تماسكه، ووفر أداة تثبيت لسفينة النقد داخل مرفأ آمن إلى حين، في مواجهة أعاصير «النظرية» المدمرة. وحينما سقط العلم كآخر معاقل المرجعية المعرفية، بعد أن كانت قد سقطت آلهة كثيرة من قبل، رفعت آخر مراسي السفينة وتركت تحت رحمة أنواء وأعاصير النظرية. ويوجز روبرت يونج، مرة أخرى، المقارنة بين موقفي «البنيوية» و«ما بعد البنيوية»:

> في الوقت الذي حاول فيه تودوروف وجريماس وبارت في مرحلته المبكرة الوصول بعملهم إلى حالة العلم، فإن المفكرين ما بعد البنيويين، مثل دريدا، وفوكو ولاكان، أثاروا التساؤلات حول

مكانة العلم نفسه، وإمكان موضوعية أي لغة للوصف أو التحليل، بالإضافة إلى الفرضية الكامنة داخل النموذج اللغوي السوسيري الذي يمكن القول بأن البنيوية تقوم عليه [١٧].

كان أخطر ما جاءت به «ما بعد البنيوية»، وما حققه دريدا وأتباعه على جانبي المحيط، هو إعطاء خصومهم أسبابا تكفي لاتهامهم بأن كل ما يهمهم أن يطلقوا على العالم فوضى «القراءة الذاتية». تمحور المشهد النقدي، في الولايات المتحدة على وجه التحديد، حول معسكرين اثنين: المعسكر الأول، على رغم كل تناقضاته الداخلية الجوهرية، وعلى رغم استحالة توصيفهم تحت مظلة مذهبية واحدة قبل ظهور دريدا، هو معسكر المعادين لدريدا، الرافضين للفوضى التي بشر بها، من وجهة نظرهم. وعلى رغم ابتعاد هؤلاء، في الظروف العادية، وفي غيبة دريدا، عن التقليدية، إلا أنهم أصبحوا يقفون الآن في خندق «التقليديين». أما المعسكر الثاني فقد جمع دريدا وأتباعه. وهكذا، وفي غضون خمس أو ست سنوات، نجح المعسكر الدريدي، كما يقول «فرانك لنترتيشيا»، «في خلق جدل حقيقي عن طريق توحيد حزب معارض ظل أعضاؤه حتى الآن لا يشعرون بحاجة كل منهم إلى الآخر» [١٨]. لقد جمع الخطر الفوضوي الداهم رفقاء مختلفي المذاهب والمشارب توحدوا جميعا في خندق واحد:

> لقد اجتمع الآن تحت مظلة موري كريجر السياقية التأريخيون التقليديون، وأرسطيو شيكاغو الجدد والمتخصصون في الأدب الأمريكي، وأخلاقيو ستانفورد، ونقاد الأسطورة على مذهب فراي، والفرويديون المتشددون، ونقاد الوعي (من تبقى منهم) وبراعم البنيوية، وأحفاد النقاد الجدد ـ بعد أن جمعت بينهم جميعا في مواجهة العدو المشترك تقليدية لقيت هوى عندهم ـ هم رفقاء السرير الذين لا يعرفون بعضهم على رغم أنها تقليدية مفروضة عليهم [١٩].

ويضيف «لنترتيشيا» في هذا السياق أن هؤلاء الغرباء المختلفين في كل شيء عادة أجمعوا على أن دريدا وأتباعه برابرة مصممون على تحطيم القيم الإنسية والحضارية. أما الدريديون، فقد أسعدهم ـ بالطبع ـ وصف معسكر التقليديين بالرجعيين المذعورين.

ما حدث، في حقيقة الأمر، وكما تؤكد جيارتري سبيفاك في المقدمة التي مهدت بها لترجمتها لكتاب دريدا المحوري Of Grammatology، أن المحور الجديد لنيتشه وفرويد ودريدا قد أزاح غطاء قمقم المعرفة، مشككا في أكثر الأفكار ألفة وإثارة للطمأنينة حول إمكانية المعرفة. لقد تم فتح أبواب الجحيم أخيرا ودخلنا التيه دون رجعة. وهذا ليس رأي سبيفاك، بالطبع.

وحتى لا نتهم بالرجعية في مواجهة تقدمية فرغت من معناها دعونا نؤكد أننا حينما نقرن «النظرية» بالتيه، فإن ذلك لا يعني بالضرورة حنينا رومانسيا إلى أحادية النظرية النقدية وبساطتها أو وضوحها، أو حتى سذاجتها. إذ إننا ندرك جيدا أن أحادية النظرية ترف مستحيل، من ناحية، وأن تاريخ الفكر النقدي يشهد بتعددية واضحة، من ناحية ثانية. ربما ليس داخل العصر المعرفي الواحد في الغالب الأعم، ولكنها تعددية على أي حال. ثم إن أحادية النظرية النقدية ستحول عمليات تفسير النصوص الأدبية في نهاية الأمر إلى عملية آلية تغلق باب التجديد والابتكار. «إن الأحادية غير الواعية في التقييم الأدبي»، يحذر روبرت شولز، «تمثل خطرا حقيقيا قادرا على إلصاق سوء سمعة بالمشروع التقويمي بكامله» (٢٠).

وحتى لو افترضنا أهمية لنظرية نقدية موحدة ـ وهو افتراض مستحيل ـ فإن المناداة بمثل هذه النظرية الواحدة عبث. وقد كان ستانلي فيش، أحد أقطاب نظرية التلقي الكبار، محددا في حكمه باستحالة تحقيق نظرية أحادية، وهذا أمر مفهوم بطبيعة الحال باعتباره من المطالبين بحرية التلقي وحرية القراءة والتفسير، وإن كان في حقيقة الأمر، كما تشي به كلماته، يتخذ النموذج البنيوي أساسا لرفض النظرية الأحادية. فهو يرى عبث الجهد الذي يبذل في قراءة النصوص الأدبية كنماذج للأنساق الفردية بهدف الوصول إلى نسق عام تطبق أحكامه ومعاييره فيما بعد على الأنساق الفردية، مما يؤكد أن النصوص الفردية هي نقطة البداية والنهاية بالنسبة إلى الناقد البنيوي. ومن ثم فإن مصداقية النسق العام أو النموذج البنيوي تتعرض للاهتزاز بمجرد إبداع نصوص فردية جديدة تخالف النموذج العام الذي يجب في تلك الحالة أن يعيد تقييم موقفه. والأهم من ذلك، بالنسبة إلى «ستانلي فيش» أن الموضوعية التي يجب توافرها في النظرية وأحكامها العامة موضوعية مشكوك فيها في المقام الأول:

> إن ما نقوله ضد النظرية هو أن استبدال العام بالخاص لا ولن يمكن تحقيقه. إن النظرية مشروع مستحيل لا يمكن له أن ينجح. لن ينجح لأن المعلومات الأولية والقوانين الشكلية اللازمة لنجاحه سوف يجري دائما رصدها أو استخلاصها من داخل الظروف السياقية التي يفترض أنها مستقلة عنها. والحقائق والقواعد الموضوعية للحسابات التي يفترض أن تقوم بتثبيت التفسير وإخضاعه للمبادئ هي نفسها نتاج تفسير: إنها، بناء على ذلك، ملوثة بالفعل بالأحكام غير الموضوعية التي تدعي تجاوزها [٢١].

ثم إننا لا نملك إلا أن نسلم باستحالة الحلم بأحادية النظرية النقدية وعدم جدواه بل عبثيته لسبب آخر لا يقل أهمية، وهو أن الساحة الثقافية تشهد تيارات متداخلة أحيانا، ومتصارعة أحيانا أخرى إلى درجة يصعب معها التوصل إلى نظرية واحدة توفق بين المتناقضات، وتصلح أحكامها للتطبيق على نصوص فردية يفرضها واقع يموج بصراع مستمر. يحدث هذا في المجالات المعرفية المختلفة، في الفلسفة والسياسة والاقتصاد، وهي مجالات ارتبطت بها تطورات الفكر النقدي منذ منتصف القرن العشرين كما لم يرتبط النقد بأي شيء آخر في تاريخه الطويل. ولابد أن نعترف أيضا بأن النظرية التي يمكن لنا أن نحلم بها لن تكون سوى نظريات تعكس ذلك الواقع الجديد من ناحية، وتثريه، من ناحية ثانية. بل إن ديناميكية المشهد النقدي تقوم في الواقع على التعددية وليس الأحادية. معنى هذا أننا لا نرفض الصراعات والتناقضات من ناحية المبدأ، وأن ما نرفضه في التحليل الأخير هو الفوضى التي تزيد من احتمالات الضياع داخل التيه النقدي المعاصر، خاصة حينما يتحول ذلك الصراع بين المذاهب النقدية إلى صراع من أجل الهيمنة والسيطرة على المذاهب الأخرى، وهو ما يعني، في مفارقة لا تخفى على أحد، أنه بدلا من خلق تعددية صحية تثري الفكر النقدي، وتتعدد فيها الاختيارات والبدائل، فإننا نعيش صراعا يحاول كل اتجاه فيه خنق الاتجاهات الأخرى وخلق أحادية جديدة، في وقت لم يعد فيه مكان للفكر الأحادي. ويصور نيوتن في «خاتمة» كتابه «تفسير النص» جانب الإيجاب في صراعات المشهد النقدي المعاصر قائلا:

من الواضح وجود صراعات جوهرية هنا يحتمل أن تستعصي على الحل. ففي الماضي كان ينظر إلى التفسير باعتباره بحثا عن الحقيقة... لكن في الظرف الحالي أصبح الصراع بالفعل صراعا من أجل السلطة. ومن غير المحتمل التوصل إلى أي إجماع، كما حدث في الخمسينيات، حينما تم التوصل إلى حل وسط بين تحليل النقد الجديد القائم على النص المغلق وبين النقد التاريخي والأكاديمي. لكنني أستطيع القول إنه بدلا من أن نرثي انهيار الإجماع، فإنه يجب علينا اعتبار الصراع والانقسام عاملين إيجابيين لأنهما شجعا الجدل حول مسائل ومشاكل جوهرية كانت قد خُنِقت في الماضي [٢٢].

المشكلة إذن، ليست في وجود الصراعات، لأن الصراعات إذا توقفت عند حد الاختلاف سوف تؤدي بالقطع إلى تعددية تثري المشهد النقدي وتوفر للنقاد من الأدوات ما يمكنهم من تقديم تفسيرات متعددة ـ وليست لا نهائية ـ للنص الأدبي، وبهذا أيضا يظل الناقد مهموما بالنص الإبداعي أكثر من انهماكه في نصه النقدي من ناحية، وتركيزه على فرض سيطرته وإبطال تفسيرات النقاد الآخرين، من ناحية ثانية. ومن المؤكد أن ذلك التركيز على نقد النقد بدلا من الوساطة التقليدية بين القراءة والنص الأدبي، كان وراء ضيق الكثيرين بـ «النظرية» في ثوبها الأخير ورفضهم لها خاصة إذا كانت ستؤدي ـ وهذا ما يحدث بالفعل ـ إلى فوضى التفسير، مما يتركنا في نهاية الأمر في مواجهة احتمال واحد أخير وهو رفض «النظرية» والعودة إلى التقليدية. ويرى «ستيفن ناب Steven Knapp» و«وولتر بن مايكلز Walter Ben Michaels»، في دراسة مشتركة نشرت عام ١٩٨٢، أن المشهد النقدي المعاصر لا يترك للناقد الجاد أي خيارات مفتوحة إلا خيارا واحدا، وهو رفض النظرية أصلا، سواء في شكلها التقليدي قليل الادعاءات أو في شكلها الأخير بعد أن تحولت إلى غول يهدد الإبداع:

لقد اتخذت النظرية المعاصرة لنفسها شكلين. فقد حاول بعض المنظرين تأسيس قراءة النصوص الأدبية على مناهج تهدف إلى ضمان موضوعية التفسيرات وصحتها. بينما قام آخرون، متأثرين بفشل مثل هذه الإجراءات في تحقيق اتفاق

> بين المفسرين، بترجمة ذلك الفشل إلى حالة بديلة للنظرية يختفي عندها إمكان التفسير السليم. وهدفنا هنا ليس الاختيار بين هذين البديلين بل إثبات أن كلا منهما يقوم على خطأ وحيد، خطأ أساسي بالنسبة إلى فكرة النظرية في حد ذاتها. إن موضوع نقدنا ليس طريقة بعينها لتكوين النظرية، بل فكرة تكوين النظرية أصلا [٢٣].

إن رفض الباحثين لفكرة «النظرية» ابتداء لم ينشأ من فراغ. فالنظرية التي نحملق فيها في رعب وتحملق فينا في عناد، منذ منتصف السبعينيات على الأقل، نظرية يصعب تعريفها أو تحديد هويتها، أو حتى تحديد موقعها على خريطة المعارف الحديثة، فلا هي نظرية أدبية أو لغوية أو فلسفية أو سيكولوجية، وهي حقيقة يتوقف عندها «جوناثان كالر» في كتابه عن التفكيكية. «وبصرف النظر عن تأثيرها في التفسير»، يكتب كالر، «فإن مؤلفات النظرية الأدبية ترتبط بشكل جوهري ووثيق بكتابات أخرى داخل حقل لم تتم تسميته حتى الآن، وإن كان يسمى «النظرية» من باب الاختصار»:

> هذا الحقل ليس هو «النظرية الأدبية»، حيث إن عددا كبيرا من أكثر أعماله إثارة للاهتمام لا تخاطب الأدب بصورة مباشرة. وهو أيضا ليس «الفلسفة» بالمعنى الحالي للمصطلح، حيث إنه يضم سوسير وماركس وفرويد وايرفنج جوفمان وجاك لاكان، إضافة إلى هيجل ونيتشة وهانز - جورج جادامر. يمكن تسميتها بنظرية النص، إذا كان يفهم بالنص كل ما تحده اللغة. لكن أكثر التسميات مواءمة هو اسم التدليل: «النظرية» [٢٤].

وفي هذا السياق يردنا كالر إلى تعريف «رتشارد رورتي Richard Rorty» للنظرية باعتبارها عملية مزج لعدد غير متجانس من المعارف الإنسانية في محاولة لخلق «نوع» جديد من الكتابة النقدية الإبداعية لا نستطيع اختيار عنوان له حتى الآن غير لفظ «النظرية». «ابتداء من أيام جيته وماكولي وكارلايل وإمرسون»، يكتب رورتي، «جرى تطوير نوع من الكتابة لا هي تقييم الحسنات النسبية للأعمال الأدبية، ولا هي تاريخ فكر ولا فلسفة أخلاقية ولا معرفة، ولا تنبؤ اجتماعي، لكنها كل هذه ممزوجة معا داخل نوع

جديد» [٢٥]. إضافة إلى ذلك المزج بين المتناقضات، أو ما سبق تسميته برفيقي السرير الواحد اللذين لا يعرف الواحد منهما الآخر، فإن قدرا كبيرا من «أسطرة» النظرية في الوقت الحالي، وإحالتها إلى كهنوت خاص، يرجع إلى أن المشاكل التي تقوم النظرية بتناولها مشاكل وهمية لا وجود لها، أو من صنع أصحاب النظرية أنفسهم في محاولاتهم الدؤوبة لخلق أهمية لا وجود لها. ولهذا قلنا من قبل، في المرايا المحدبة على وجه التحديد، إن دراسة الاتجاهات النقدية التي أفرزتها ما بعد الحداثة تؤكد أنه «لا يوجد تحت القبة شيخ» وأننا لو أعدنا تقييم تلك الاتجاهات الجديدة بمعزل عن الضجة التي تخصص في إثارتها أصحاب النظرية لاكتشفنا أن ما يقدمونه ليس أكثر من «خمر قديم في قوارير جديدة». قال بذلك «جون إليس» في كتابه «نقض التفكيك»، وقال به قبل ذلك بسنوات غير قليلة «ناب» و«مايكلز»:

> إن النظرية تحاول أن تحل - أو تحتفي باستحالة حل - مجموعة من المشاكل المألوفة: وظيفة قصد المؤلف، وضع اللغة الأدبية، دور الفرضيات التفسيرية، وهكذا... في رأينا إن الخطأ الذي تقوم عليه النظرية النقدية كلها يكمن في تصور أن هذه المشاكل حقيقية. والواقع أننا نرى أن تلك المشاكل تبدو حقيقية فقط [٢٦].

وعلى رغم كل التحذيرات السابقة واللاحقة فإن «النظرية» الغول فرضت نفسها على الساحة النقدية لأكثر من عقدين، مؤكدة وجود تيه لانهائي نحتاج اليوم في العالم العربي على وجه التحديد، وفي مواجهة تحديات ثقافية بالدرجة الأولى، إلى الخروج منه قبل أن نذوب بالكامل في ثقافة الآخر. وعندما يحدث ذلك الذوبان فإن ذلك الآخر لن يكون في حقيقة الأمر في حاجة إلى استخدام قوته العسكرية المتقدمة لفرض هيمنته النهائية على جميع مقدراتنا. وبدون تطوير ثقافة واقية بالخروج السريع من التيه سيفرض علينا ذلك الآخر نموذجه الحضاري والثقافي، وكل ما يتبع ذلك من ثقافة الاستهلاك، واقتصاديات السوق، وإضعاف السلطة الوطنية في مواجهة الشركات العملاقة. داخل تيه «النظرية» القائمة الذي يحذر أبناء الثقافة الغربية أنفسهم من خطورته، علينا نحن العرب، في نهاية المطاف، وبعد أن دخلنا التيه من دون وعي أو عن وعي كامل، بل ذهب البعض في براءتهم إلى

اتهام كل من يحذر من مخاطر النظريات الحداثية وما بعد الحداثية بالرجعية والدعوة إلى العودة إلى استخدام الجمال، كأدوات انتقال، في عصر الطائرات والصواريخ، علينا بعد أن دخلنا التيه أن نتقبل في رضى كل مبالغات النظرية وفجاجتها، على سبيل المثال لا الحصر، في وصف الطبيعة الجنسية للعلاقة بين النص وقارئه. وقبل أن نتوقف عند معجزات الساحر التفكيكي الأعظم داخل فراغ التيه ـ فما زلنا نقف بأعتاب التيه غير المقدسة ـ دعونا نتوقف مع واحدة من ألمع أتباع دريدا، وهي «جياتري سبيفاك» وهي تصف عبثية محاولة تثبيت معنى ـ أي معنى ـ للنص الأدبي، في التمهيد الذي قدمت به لترجمتها لكتاب الساحر الأعظم، جاك دريدا. وفي هذا لا تتردد سبيفاك في استخدام التفسير الجنسي لعملية قراءة نص أدبي:

> إن المصطلح الذي يستخدمه دريدا داخل الأسطورة الجنسية لإنتاج المعنى هو الانتشار. فعن طريق استخدام علاقة قرابة لغوية زائفة بين علم الدلالة semantics وبين السائل المنوي semen، يقدم دريدا الرؤية التالية للنصية: إنها عملية غرس لا تنتج نباتات، لكنها عملية متكررة بصورة لانهائية، عملية إنتاج للسائل المنوي دون أن تكون عملية غرس بل نشر، بذرة تسال عبثا، قذف لا يمكن إرجاعه إلى أصله داخل الأب. إنها ليست عملية تعدد دلالة محددة، بل عملية توليد لمعنى دائم الاختلاف والتأجيل [٢٧].

إن ما تتحدث عنه سبيفاك، مستخدمة في ذلك مصطلحات الساحر الأعظم ـ فرنسية ومترجمة إلى الإنجليزية ـ هو لانهائية الدلالة أو المعنى من وجهة نظر «دريدا». فالقارئ، كما يؤكد جميع التفكيكيين، يحاول دائما «تثبيت» معنى نهائي وصحيح للنص الأدبي، لكن جهده لا ينجح في كل مرة إلا في تقديم «إساءة قراءة» للنص، لأن المعنى النهائي والصحيح يتعرض لعملية تأجيل أو إرجاء لانهائي. وبدلا من أن يقول دريدا ذلك، يلجأ إلى المقارنة الجنسية التي يصعب على الذوق السليم تقبلها. وفي الصفحة التالية من مقدمة سبيفاك تستمر التلميذة النجيبة للساحر الأعظم مع المقابلة بين العلاقة بين النص وفعل القراءة وبين طرفي فعل الجنس. ومازال الحديث مرة أخرى عن الإرجاء المستمر لمعنى النص، حيث تستخدم سبيفاك إحالات وافية

لنصوص دريدا النقدية لتأكيد الطبيعة الجنسية لعلاقة القارئ بالنص. فعملية القراءة، أو بالأحرى كل قراءة للنص، تمثل عملية فض «بكارة» أنثى أسطورية، فبمجرد «اختراق» غشاء بكارة النص، يلتئم الغشاء من جديد لتعود المرأة عذراء لم يمسسها بشر، مرة أخرى عملية إنتاج للسائل المنوي، وعملية قذف، كما يؤكد دريدا، خارج الغشاء. هل يختلف هذا كله عن المعنى الذي يحتل مكانة محورية في فكر التفكيكيين عن أن كل قراءة للنص هي إساءة قراءة، وأن القراءات المتتالية للنص تحقق عملية إرجاء مستمرة للمعنى؟ وإذا كانت القراءة تقوم بتثبيت شيء في النص فهو اللامعنى. ولا أظن أننا في حاجة إلى التذكير بأن «رولان بارت» في مرحلته التفكيكية بعد تحوله عن البنيوية، استخدم مفردات لا تختلف في قليل أو كثير عن مفردات التصور الجنسي نفسها للعلاقة بين النص والقارئ، أو المؤلف والقارئ، واللذين يرى بارت أنهما يجب أن يصلا إلى «الذروة» في اللحظة نفسها لتتحقق لذة قراءة النص. أما جورج بوليه، وهو أحد الوجوه البارزة في الفترة المفصلية السابقة على استراتيجية التفكيك، والذي مارس تأثيرا قويا في واحد من أبرز نقاد ييل التفكيكيين وهو هيليس ميللر، فإنه يصف العلاقة بين النص والقارئ باعتبارها علاقة فاعل جنسي في مفعول به، مستخدما المصطلح الجنسي الصريح نفسه، وإن كان الرجل يقلب الأدوار مشكورا فيجعل الكتاب مفعولا به ويحول القارئ أو الناقد إلى فاعل. ويرى الرجل في العلاقة الأخيرة الكتاب وقد «فتح نفسه» أمام القارئ، أما في الوضع الآخر فإن الناقد يتخذ وضع الأنثى. وفي هذه الحالة فإن الناقد أو القارئ السلبي «يفتح نفسه» أمام حضور فكر نشط يخترقه عنوة «ويمسك به» «ويمتلكه» و«يملؤه» . إن النصوص، التي تتم قراءتها اعتباطا ودون اختيار، «تقذف محتوياتها» «دافئة متدفقة» داخل فراغ القارئ أو الناقد.

نعم، ندرك تماما أن هذا حكم أخلاقي على تشبيه مجازي، وأن ما نراه هنا مجافيا للذوق قد لا يكون مجافيا لذوق آخرين داخل خيمة الثقافة العربية، ناهيك عن خيمة الثقافة الغربية. لكننا، ونحن نقف أمام أعتاب التيه، نحذر فقط من محاذيره ومزالقه. فإذا وجد البعض أن تلك المقارنة السابقة لا تمثل مزلقا حقيقيا يجب التحذير منه، فلن نثير قضية من لا شيء.

قبل الدخول في قلب التيه المعاصر دعونا نتوقف في عجالة عند خطورته مقارنا بالتيه التي سجن ملك قبرص ابنه المسخ مينوطور داخله. تيه الأسطورة في الواقع سجن له حدود وجدران يستطيع الإنسان الفطن وببعض المثابرة أن يجد لنفسه مخرجا منه، إنه متاهة لها نقطة بداية، هي نقطة الدخول، ونقطة الخروج التي قد يصل إليها الإنسان الفطن في نهاية الأمر. لكن التيه النقدي المعاصر هو فراغ لانهائي ليس له بداية أو نهاية مرئية، فراغ ألقي النص فيه وترك دون أمل في الاهتداء إلى علامة طريق واحدة تقوده إلى طريق الخروج. والنص في قلب ذلك الفراغ يتحول خطوات إلى الأمام ليكتشف أنه تحرك إلى الوراء، يتجه يسارا ليجد نفسه يمينا، يدور حول نفسه في حلقات مفرغة. والنص داخل ذلك التيه وجود هو العدم، هو معنى اللامعنى يتحرك في مكانه دون أن يتقدم حقيقة في أي اتجاه. إنه في حالة تعليق ـ إرجاء ـ دائم، مفرداته قيد الشطب under erasure، تؤكد وتنفي، يؤكد الغياب في الحضور والحضور في الغياب. يعيش حالة من عدم الاكتمال، لهذا يحتاج إلى ما يكمله، والمكمل الجديد يحتاج إلى مكمل جديد، وهكذا. وهذا ما فعله به جاك دريدا وأكثر، والمفردات السابقة في الواقع كلها مفردات ذلك الساحر العدمي الأكبر.

دون كثير مبالغة يمكن القول إنه عند نقطة ما، سواء في التيه بمعنى الفراغ، أو تيه «ديدالوس» الأسطوري، لا توجد سوى لافتة واحدة تعني الكثير دون أن تعني شيئا في الوقت نفسه، لافتة تحمل اسما واحدا هو «جاك دريدا». فروح العصر منذ أواخر الستينيات حتى أواخر الثمانينيات تقريبا حددها ذلك الفليسوف الفرنسي الذي يمكن القول إن المشهد النقدي بعده لم يعد كما كان قبله في كل شيء. إن ظهور جاك دريدا على الساحة النقدية قسم النقاد إلى مجموعتين فقط: مجموعة الدريديين من أتباعه والمتشيعين لأفكاره، ومجموعة المناهضين لـ «الدريدية»، لا أكثر ولا أقل. ليس من قبيل المبالغة إذن القول إن الفليسوف ـ نعم، الفليسوف ـ الفرنسي شكل روح العصر الجديد، سواء كنا نتحدث عن نقاد مدرسة التلقي والقراءة، أو التفكيكيين بالمعنى الدريدي.

وإذا كانت التيارات النقدية في القرن العشرين بصفة عامة قد اعتمدت في الكثير من مقولاتها على ذلك الترابط بل التداخل بين المجالات المعرفية المختلفة، من لغويات وعلم نفس وفلسفة، فإن تفكيكية دريدا ارتبطت أكثر من أي اتجاه نقدي آخر في القرن العشرين، أو أي قرون سابقة، بالفلسفة الغربية. فجاك دريدا لم يتأثر سلبا وإيجابا بفلاسفة المذهبين الألمانيين، الظاهراتية والتأويلية فقط، لكنه بدأ واستمر فيلسوفا: يمارس النقد والتنظير النقدي كفيلسوف بالدرجة الأولى والأخيرة. وفي توقفنا عند المقولات النقدية لجاك دريدا، داخل التيه، لا نستطيع الفصل الحقيقي أو حتى الجزئي بين دريدا المنظر ومؤسس النظرية التيه ودريدا الفيلسوف الظاهراتي والهرمنيوطيقي. إنه النسخة الأوروبية للمرحلة الجديدة لهاتين المدرستين الألمانيتين، سواء باتفاقه أو باختلافه مع جوهر فلسفة هوسيرل وهايدجر وجادامر. حتى في تعديله أو رفضه لكثير من مبادئ النظرية اللغوية السوسيرية، وعن العلاقة بين طرفي العلامة وهما الدال والمدلول، فقد فعل ذلك من منطلق نزعته الفلسفية. ولهذا ليس غريبا أن تكون اللافتة الوحيدة التي تحمل اسمه داخل التيه النقدي، إلى جانب عدم جدواها كعلامة طريق، محملة بكل تناقضات الفلسفة الغربية في النصف الأول من القرن العشرين.

بالإضافة إلى هذا الاستغراق الكامل في الفلسفة الغربية إلى درجة يصعب معها التعامل بفهم وكفاءة مع «النظرية» النقدية دون فهم كاف للتطورات الأساسية في الفلسفة الغربية في النصف الأول من القرن العشرين، بل في القرنين التاسع عشر والثامن عشر، فإن أحد محاذير المتاهة التي نقف أمام أعتابها حتى الآن هو ما تنادي بها الاتجاهات والاستراتيجيات ما بعد الحداثية من إبداعية النقد. وقد توقفنا طويلا، وبما يخدم خطة الكتاب آنذاك، عند إبداعية النقد في المرايا المحدبة، وأوردنا نماذج مفصلة ومطولة للممارسات النقدية عند كل من إيهاب حسن وجاك دريدا في ظل ذلك المفهوم الجديد. وربما نتوقف مرة أخرى، في إطلالة متأنية عند الموضوع نفسه بما يخدم أهداف الدراسة الحالية في مرحلة قادمة. ما يهمنا في المرحلة الحالية، ونحن أمام أعتاب التيه، التنبيه إلى المزالق التي تمثلها «النظرية». وقد كان القول، حتى الآن،

بإبداعية النقد هو أكبر مزالق النظرية وأخطرها على الإبداع الأدبي. ففي ظل المفهوم الجديد لم يعد النقد «خادما» للنص الأدبي، ولم تعد النظرية خادمة ـ لخادم النص.

ويعيدنا «جيفري هارتمان» إلى «ماثيو آرنولد» من جديد برفضه لدفاع الأخير الوجل عن النقد وامتناعه الصريح عن إضفاء صفة الإبداع على النشاط النقدي. وقد سبق أن بينا في موقع مبكر من الفصل الحالي أن «آرنولد» قال بإشباع النشاط النقدي للنزعة الإبداعية لدى البشر، ولم يقل أكثر من هذا. وفي حديثه عن وظيفة النقد باعتبارها تمهد الطريق أمام عصر إبداع مزدهر، فإن آرنولد في الواقع كان يقف فوق أرضية واضحة من «خدمية» النقد للإبداع، أو أن النقد يخدم الإبداع. لكن هارتمان يرى أن جاك دريدا استطاع أن يحقق الوثبة الكبرى للنقد ويحرره نهائيا من قيده الخدمي ليضعه داخل دائرة الإبداع، وهذا ما يؤكده في دراسة له نشرت عام ١٩٧٦:

> يمكن للتعليق النقدي أن يعبر الخط ليصبح في تحدي الأدب: إنه «نوع» يستعصي على التنبؤ ويقاوم الثبات ولا يمكن إخضاعه، مسبقا، لوظيفته الإحالية أو التعليقية. إن التعليق سوف يظل بالقطع إحدى الصفات المحددة (للنقد)... لكن القوة المأمولة للنقد يجب أن تصل إلى الدرجة التي تمنع عندها اعتبار المقال النقدي مكملا لشيء آخر... يجب أن يتحقق انقلاب تصبح معه الكتابة «الثانوية» «أولية» [٢٨].

وقد كانت النتيجة المنطقية للقول بإبداعية النقد تبني منهج كتابة نقدية تتعمد لفت انتباه القارئ إلى النص النقدي الجديد في ذاته ولذاته، أي تحقيق استغراق القارئ في النص النقدي، بعيدا عن القصيدة أو القصة التي كانت نقطة انطلاق القراءة النقدية في المقام الأول، بل إن أي تعليق نقدي ثان أو ثالث على النص النقدي الأول يعتبر هو الآخر إبداعا. وإذا كان النص النقدي الأول يقترب بين آن وآخر من القصيدة موضوع القراءة النقدية، ولو ذرا للرماد في العيون، فإن النص النقدي الثالث، في تركيزه على النص النقدي السابق، يبتعد بالضرورة أكثر وأكثر عن القصيدة، نقطة الانطلاق الأولى. ومع النص النقدي الثالث يكون الناقد، بالطبع، قد نسي

تلك القصيدة تماما في انهماكه في القراءة النقدية للنص النقدي السابق - أو النصوص السابقة - الذي يراه إبداعا. وهكذا لا يصبح محور التعليق الأخير هو آليات حدوث الدلالة في القصيدة، بل آليات النص النقدي. إن ما نتحدث عنه بالطبع هو نقد النقد الذي يتحول إلى مناقشة أدواته هو، وليس أدوات القصيدة. وهذا ما نقصده بالمقولة المحورية في وصف الطبيعة الجديدة لنقد النقد، وهي انكفاء النقد على ذاته وتحوله إلى داخله، يسائل ذاته ويحاسبها. وهكذا أصبح نقد النقد self-reflexive. في ظل هذه التحولات الجديدة لم يكن غريبا إذن القول إن النصف الثاني من القرن العشرين هو «عصر نقد النقد» أو «الميتانقد»، الذي يعرفه «فنسنت ليتش» على النحو التالي:

> للميتانقد ديناميكيتان. في الأولى يضع الميتاناقد نفسه في موقف مختلس الرؤية voyeur [٢٩] الذي يرقب أنشطة ناقد آخر من بعد. هذا البعد يولد دائما انبهارا جنسيا... بمعنى آخر، فإن الميتانقد، سواء كان محبا في نهاية الأمر أو غاضبا، باردا أو ساخنا، يعتمد على ارتباط غريب، على ألفة وجلى ودرجة ما من الاستعلاء... في الديناميكية الثانية يرى الميتاناقد العمل النقدي الأول باعتباره شيئا مركبا، كيانا مفتتا، نصا. نص تتطلب أجزاؤه اهتمامه [٣٠].

في مقدمة الآليات التي يلجأ إليها الناقد ما بعد الحداثي في محاولة لفت نظر القارئ إلى نصه «الميتا - نقدي» باعتباره إبداعا تعمد الغموض الذي يرغم القارئ على الاستغراق الكامل في النص النقدي محاولا فك شفراته. وقد كان جاك لاكان، المحلل النفسي، وأحد قوى التأثير المبكرة في الاستراتيجية التفكيكية فيما بعد، في مقدمة من تعمدوا الغموض إلى درجة تدفع قارئه، كما يقول «ستوروك» في مقدمة كتابه Structuralism and science، إلى درجة اليأس. وفي تعمده الغموض في لغة فرنسية تستعصي على الفهم وتقاوم الترجمة إلى اللغات الأخرى، يعمد «لاكان» إلى استخدام أسلوب «يحتشد بلعب الألفاظ والإحالات الدائمة، (أسلوب) يتوقع منه لاكان أن يثبت أن اللاوعي يعتمد على الدوال وليس المدلولات في بناء السلسلة اللفظية» [٣١]. وسوف نتوقف طويلا عند سرقة المدلول أو المشار إليه داخل

التيه فيما بعد. إن لاكان يعتبر الغموض فضيلة تؤكد استقلالية اللغة وقدرتها على الإيحاء والإحالة المستمرة، من ناحية، وتحرر العقل، من ناحية ثانية. أما الوضوح فهو رذيلة لأنه يرسخ بعض المفاهيم الخاطئة عن اللغة:

> الوضوح يخلق لدينا توهما أننا نتحكم كلية في اللغة، وأننا نرغمها على أن تفعل ما نطلبه منها بدقة. لكن لاكان وآخرين (أستثني منهم ليفي ـ شتراوس) ينحون ذلك الوهم جانبا، ويميلون إلى إثبات درجة الاستقلال التي تتمتع بها اللغة... أما الغموض فإنه يصبح فضيلة في ذاته... فإذا كنا نقرأ لاكان بصعوبة بالغة، فسوف يقول لاكان إن ذاك أمر طيب، وإننا عندما نرهق أنفسنا في محاولة فهم ما يرمي إليه النص نحرر عقولنا. إن العلاقة بين الكتاب والقارئ تصبح أكثر ديموقراطية حينما يتوقف الكتاب عن إملاء مذهبه علينا من عل، بكل وضوحه الوهمي، بل يرغمنا على بذل الجهد ونحن نتكشف طريقنا خلال مناطق الغموض ونصل إلى المعنى كلما تقدمنا [٣٢].

لكن الأمر لا يتوقف عند جهد يبذله القارئ لفهم رسالة النص أو دلالته، أو غموض يرهقنا في حل شفراته قبل أن نتوصل إلى معنى، لأن الأمر في الواقع أخطر من ذلك بكثير، إذ إن الغموض أو حتى المراوغة في تحقيق الدلالة حينما لا يكونان مقصودين لذاتهما يعنيان تعدد الدلالة أو المعنى وإثراء النص. وقد كان ذلك، في جزء منه، هو ما قصد إليه لاكان بحديثه عن الغموض مقابل الوضوح أو الشفافية اللغوية. ولكن ما تواجهنا به «النظرية» في حقيقة الأمر ليس تعدد الدلالة، وليس وعدا بمعنى نصل إليه بعد كد وجهد، بل حالة من الفوضى الكاملة، «تيها» لانهائيا يعد بضياع لا ينتهي. وفوق هذا وذاك لا توجد في حقيقة الأمر «نظرية» نقدية يمكن تحديدها ثم تثبيتها، أو حتى مصطلح نقدي يمكن تثبيته أو الاتفاق على معناه بين أصحاب النظرية أنفسهم. وفي غيبة الاتفاق على ماهية النظرية وأدواتها ومصطلحاتها يصبح «المعنى» الوحيد الذي يمكن أن تؤدي إليه القراءة النقدية للنص الإبداعي هو «اللامعنى». وفي الحالات التي حدث فيها التوصل إلى دلالة أو تحديد

معنى، باعتبار ذلك مجرد «إساءة قراءة» مؤقتة تقدم إساءة قراءة لاحقة بتصويبها، تم ذلك باستخدام أدوات نقدية تقليدية، في تناقض واضح بين النظرية وتطبيقاتها. وهذا ما أكده «دمان» في دراسته المتميزة Blindness and Insight حيث يخلص في مقدمة الكتاب، وبعد استعراض لأعمال عدد من كبار نقاد القرن العشرين، منظرين وممارسين للنقد التطبيقي، أمثال «لوكاش» و«بلانشو» و«بوليه» و«دريدا»، إلى أن هناك تناقضا واضحا بين النظريات النقدية التي يتبناها هذا الناقد أو ذاك وبين ممارساته التطبيقية [٣٣]، وتلك بالطبع هي الحالات التي ينجح الناقد فيها في تثبيت أو تحديد معنى النص الأدبي.

باستبعاد النقد التقليدي وأدواته، لا يبقى لنا سوى تيه اللانظرية واللامعنى، وتلك، كما سبق أن أكدنا هي المفارقة اللافتة للنظر في الساحة النقدية، «فالنظرية» كانت أكثر الطرق إلى «اللانظرية» أو فوضى التنظير. يرجع ذلك بشكل أساسي إلى أن «النظرية»، في ارتباطها الجوهري بعصر الشك وتدمير الثوابت ما بعد الحداثي، ترفض «التثبيت» وتحتفي بالتدمير الذاتي. وعلى حد قول «روبرت يونج» فإن القارئ كلما نظر حوله محاولا تحديد نظام أو نسق نظري متكامل، اكتشف استحالة تثبيت سلسلة من النصوص [النقدية] يمكن نظمها في نسق واحد:

> لقد أصبحت النظرية اليوم، على وجه التحديد، هي ما يحول دون إقامة لغة شارحة [ميتالغة] مستقرة عن طريق تدميرها المستمر لذاتها. فكما ارتد الشعر إلى ذاته مع الشعراء الرومانسيين، يرتد النقد اليوم إلى ذاته مع ما بعد البنيوية.
>
> إن النقد ما بعد البنيوي، باعتباره خطابا موضوعه هو ذاته،خطابا منقسما على نفسه ومتجاوزا لأنساقه الخاصة. يتحاشى التثبيت والتحول إلى منهج راسخ. إن جانب نقد الذات وتحويل الذات هو ما يعتبر في أحيان كثيرة مصدرا للضيق والحيرة عند مفكري ما بعد البنيوية [٣٤].

إن نقطة الرعب الحقيقية داخل التيه هي أننا نتحدث عن «نظرية تتحاشى التثبيت» و«التحول إلى منهج راسخ». وقد توقف «إليس» طويلا عند ذلك الجانب من جوانب النظرية ما بعد الحداثية، واتهم التفكيكيين

بأنـهم لا يملكون شيـئـا جديدا يسـتحق التقـديم لدارسي النقد الأدبي. وذهب «إليس» في نقض التفكيك إلى القول إن التفكيكيـين بصفـة عامـة لا يتعمدون اتخاذ زمام المبادرة بتقديم ما يحتمل أن يكون لديهم من فكر جديد، ويكتفون باستفزاز الناقد التقليدي إلى الاختلاف معهم ليردوا عليه بحملة تشهير وتجهيل واتهام بالرجعية الفكرية. بينما يرى تلاميذ دريدا وحواريوه أن التفكيك يقوم على فلسفة محددة المعالم قوامها أنه في اللحظة التي يجري فيها تأكيد مفهوم أو مصطلح تفكيكي، أي «تثبيته» يُضرَب مشروع التفكيك في جوهره، لأن ذلك يعني أنه في الوقت الذي ينادي فيه التفكيكيون بنسف المؤسسات التقليدية داخل الفلسفة الغربية، ونفي الثوابت المرجعية والموثوقة، فإن محاولة تثبيت المفهوم أو المصطلح الجديد تعني فرض مؤسسة مرجعية جديدة تتنافى مع كل دعاوى التفكيك. ما يقوله الدريديون على وجه التحديد: إن مراوغة المفاهيم التفكيكية، والحركة المستمرة للمصطلح ما بعد الحداثي، والتشكيك في سلطة أو مرجعية ما يقدمونه هم أنفسهم هو جوهر فلسفة النظرية الجديدة. خلاصة الأمر، إن تلك المراوغة مقصودة وتحسب للنقاد ما بعد الحداثيين وفي مقدمتهم جاك دريدا. وسواء أخذنا برأي «جون إليس» بأن تلك المراوغة والحركة المستمرة نتاج إفلاس حقيقي وأنه «لا يوجد تحت قبة التفكيك شيخ»، أو أخذنا بوجهة النظر الدريدية، فإن النتيجة بالنسبة إلينا، من خارج التيه ومن داخله، واحدة: لا توجد نظرية يمكن تثبيتها أو مصطلح يمكن التأكد من اتساق دلالته. وهكذا تصبح كلمات «جياتري سبيفاك» في مقدمتها لترجمة Of Grammatology حيث تؤكد خشية التفكيكيين الدائمة من الوقوع في فخ تثبيت نظرية أو مصطلح للنظريات والمصطلحات التي يقومون بنسفها، تأكيدا لحقيقة التيه والفراغ الذي يحدد طبيعته. إن ما يفعله دريدا، في رأيها، ممارسة لحذر نقدي ترصده:

> إنه لا يتمسك بمصطلح محوري لمفهوم عقلي لفترة طويلة. إن مصطلحات مثل «الكتابة» و«المراوغة» و«الأثر» و«المكمل»، وهي كلمات مهمة في كتاب Of Grammatology، لا تستمر مصطلحات لمفاهيم عقلية مهمة في نصوص تالية. إن مفردات دريدا في حالة حركة مستمرة [٣٥].

كانت تلك وقفة أمام عتبات التيه غير المقدسة، حاولنا من خلالها مجرد تحذير القارئ لما يجب أن يتوقعه قبل الدخول إلى التيه اللانهائي ذاته. وفي داخل التيه، في الفصل التالي، سنحاول تحديد دروبه ومنحنياته التي أطلق النص داخلها من دون أن يترك له طرف خيط مشدود إلى صخرة أمام المدخل. وإذا حدث وشعر القارئ «بالضياع»، فهذا أمر لا نستطيع أن نعتذر عنه، وربما يكون خلق ذلك الإحساس لدى القارئ هو الأثر الذي نريد فعلا خلقه عنده.



2 من الذي سرق المشار إليه؟

نعم، من الذي سرق المشار إليه referent؟ كان ذلك هو التساؤل العابث الذي أثاره «فنسنت ليتش» في محاولة لوضع يده بدقة على جوهر النقد ما بعد الحداثي، وفي بداية توقف يفترض فيه وجود «قوة شرطة اللغة» المكلفة بالحراسة الليلية في منطقة المقابر. تكتشف تلك القوة ذات ليلة أنه قد تمت سرقة المشار إليه في غفلة من الجميع، مما أدى إلى طوفان من المدلولات المراوغة والدوال الهائمة. وتقوم شرطة اللغة بإلقاء القبض على جميع المشتبه فيهم: «بارت» و«دي مان» و«دريدا» و«هايدجر» و«هوسيرل» و«لاكان» و«ليفي - شتراوس»، و«ميللر» و«ريدل» و«سوسير» و«سبانوس»، بالإضافة إلى «هوميروس». وبعد استجواب مكثف، وأمام ضعف الأدلة ضد البعض، وتضاربها بالنسبة إلى البعض الآخر وعدم كفايتها بالنسبة إلى آخرين، ينتهي التحقيق إلى أن القرائن والأدلة تؤكد أن الفيلسوف /الناقد الفرنسي «جاك دريدا» هو الذي ارتكب تلك الجريمة النكراء وسرق المشار إليه، مطلقا على العالم فوضى القراءة والتفسير، على رغم أن الجميع اشتركوا في عملية السطو.

«لقد أصبحنا نعيش عصر اللا - معنى، عصر تأجيل الرسالة واستبعادها»
هيلين سيزو

«أين ذهب المشار إليه؟ من دونه لم يعد لدينا سوى دوال تخنق الجو. إننا نختنق بعد أن نفد هواء الحقيقة. لقد انفرط عقد كل شيء وأصبح العالم مجنونا. ذاك هو الانتشار» [1].

لقد أصبحنا في قلب التيه ولم نعد واقفين أمام عتباته!!

حتى ندرك الأبعاد الحقيقية للتيه النقدي والفوضى اللانهائية التي نوشك على ولوجها علينا أن نتزود بشيء ما، بسلطة مرجعية محددة قد نعود إليها بين الحين والآخر. أو نكتفي بإبقائها حية نشطة في عقولنا طوال فترة البقاء داخل التيه. وفي هذا السياق، وفي مفارقة قد لا ترضي البعض، فإن السلطة التي اخترنا التزود بها داخل التيه هي ناقد عربي قديم هو عبد القاهر الجرجاني. وإذا كنا قد اخترنا عبد القاهر هنا ـ وربما يكون الناقد العربي الوحيد الذي سنتوقف عنده في الدراسة الحالية ـ ولم يقع اختيارنا على «فردينان دي سوسير» صاحب المدرسة اللغوية التي خرج من عباءتها البنيويون وما بعد البنيويين في القرن العشرين، خاصة أن الحديث عن جريمة السطو على المشار إليه سوف تتمحور بالضرورة حول مؤسس علم العلامات الأوروبي، فذلك لإيماننا الراسخ بعبقرية عبد القاهر وسبقه الفذ، والذي ناقشناه بالتفصيل في بداية بحثنا عن نظرية نقدية عربية في المرايا المقعرة. إن السطور الأولى التي يفتح بها عبد القاهر كتاب «أسرار البلاغة» لا تؤكد سلطة النص فقط، بل تقدم أيضا تعريفا عربيا مبكرا لنظرية الاتصال الحديثة. يكتب الجرجاني:

> اعلم أن الكلام هو الذي يعطي العلوم منازلها، ويبين مراتبها، ويكشف عن صورها، ويجني صنوف ثمرها، ويدل على سرائرها، ويبرز مكنون ضمائرها،... فلولاه لم تكن لتتعدى فوائد العلم عالمه، ولا صح من العاقل أن يفتق عن أزاهير العقل كمائمه، ولتعطلت قوى الأفكار من معانيها، واستوت القضية في موجودها وفانيها، نعم ولوقع الحي الحساسُ في مرتبة الجماد، ولكان الإدراك كالذي ينافيه من الأضداد، ولبقيت القلوب مقفلة على ودائعها، والمعاني مسجونة في موضعها [2].

إن التوقف في غير كثير أناة عند الإحالة السابقة إلى عبد القاهر الجرجاني يؤكد جانبين هما جوهر نظرية «سوسير» اللغوية، وأساس نظرية الاتصال الحديثة. فالكلام هنا، وحديثه عن الكلام بالمعنى السوسيري parole،

بيناه في تفصيل في «المرايا المقعرة،» يؤكد أن أهميته ترجع إلى ضرورة وجود «معنى» يتم «توصيله» إلى آخر أو آخرين. فالكلام هو الذي يبين مراتب العلم، ويكشف عن صوره ويدل على أسراره ويبرز مكنون ضمائره. ذلك هو «المعنى» أو «الرسالة»، أو «المدلول». ولولا عملية التوصيل التي يقوم بها الكلام، لما تعدت فوائد العلم صاحبه، وتساوى وجود المعنى مع فنائه أو عدم وجوده، بل «لكان الإدراك كالذي ينافيه من الأضداد» أو اللاإدراك، «ولبقيت القلوب مقفلة على ودائعها، والمعاني مسجونة في موضعها».

وحتى لا يقال إننا نحمل عبد القاهر الجرجاني هنا أكثر مما يطيق وإن الرجل، سواء في «أسرار البلاغة» أو «دلائل الإعجاز»، كان يتحدث في سياق تاريخي مبكر لم يعرف نظرية سوسير عن اللغة باعتبارها نظام علامات، وإن العلامة اللغوية السوسيرية تنقسم إلى دال و مدلول يحدثان معا الدلالة، فدعونا نذكّر هنا بأن الحديث عن الدال والمدلول لم يكن غريبا على فكر البلاغي العربي، وأنه، هو الآخر، وقبل سوسير بثمانية قرون على الأقل، تحدث عن اللغة كنظام علامات، وهو السبق الذي أكدناه بالتفصيل في معرض حديثنا عن «النظرية اللغوية العربية» في كتابنا «المرايا المقعرة». ويهمنا هنا أيضا، ونحن نتسلح بأفكار عبد القاهر قبل ولوج التيه النقدي المعاصر، أن نشير في عجالة إلى أهمية حدوث الدلالة، أو وصول الرسالة حسب الصيغة اللغوية المتوازنة التي تقوم على علاقة متوازنة بين الدال والمدلول، أو علاقة لا يقوم فيها المدلول بمراوغة الدال. يكتب عبد القاهر الجرجاني في «دلائل الإعجاز»:

> الدلالة على الشيء هي لا محالة إعلامك السامع إياه، وليس بدليل ما أنت لا تعلم به مدلولا عليه، وإذا كان ذلك كذلك مما يعلم ببدائه المعقول أن الناس يكلم بعضهم بعضا ليعرف السامع غرض المتكلم و مقصوده، فينبغي أن ينظر إلى مقصود المخبر من خبره وما هو؟ أهو أن يُعلم السامع وجود المخبر عنه؟ أم أن يعلمه إثبات المعنى المخبر به للمخبر عنه؟ [٢].

لكن طريق البلاغة العربية لا يمكن أن يكون اختيارنا في الدراسة الحالة، ففعل سرقه المشار إليه، والفوضى التي ترتبت على ذلك كله، وفي مقدمتها الإضعاف الكامل لسلطة النص، يتم في ضوء الصيغة السوسيرية. وحينما

يتمرد نقاد التلقي والتفكيك على تثبيت المدلول، فإنهم يتخذون من نظرية سوسير اللغوية، وليس عبد القاهر، البلاغي العربي، نقطة انطلاقهم، وإن كان ذلك لا يتعارض مع احتفاظنا بالكثير من تراث البلاغة العربية داخل ذاكرتنا الثقافية ونحن نتعامل مع سوسير ثم المتمردين عليه في النصف الثاني من القرن العشرين.

وحدة العلامة

بعد مرور ما يقرب من مائة عام على سلسلة المحاضرات التي ألقاها على طلابه في جامعة جنيف عالم اللغويات التاريخية «فردينان دي سوسير» بين عامي ١٩٠٧ و ١٩١١، والتي جمعها طلابه ونشروها عام ١٩١٦ على شكل كتاب في اللغويات العامة، وبعد أن قتلت مقولاته اللغوية بحثا ودراسة طوال القرن العشرين بكامله، لا ندعي أن في مقدور أحد أن يضيف الجديد إلى الجدل الذي أثارته تلك المقولات، اتفاقا واختلافا. من ثم لا نملك إلا التوقف عند المقولات التي تخدم هدف الدراسة الحالية، ليس بهدف الشرح والتفسير، بل باعتبارها علامات طريق في فكر القرن الماضي، اللغوي والنقدي. وفي تحديدنا المبدئي البسيط لعلامات الطريق تلك سوف نؤسس للعلاقة بين العلامة اللغوية - في تقارب شطريها من دال ومدلول وفي تباعدها - وبين سلطة النص، في تأكيدها ونفيها.

لقد أكد سوسير مبكرا، مبكرا جدا في الواقع، وهو في سن الثانية والعشرين، في كتابه الوحيد الذي نشر أثناء حياته عام ١٨٧٩ بعنوان Memoire sur le systeme primitif des doyelles dans les languses indo- europeennes أن اللغة هي نسق من العلامات تتحدد دلالاتها على أساس شبكة علاقات داخل نظام محدد، وقد أضاف فيما بعد، في محاضراته في علم اللغويات العام، أن أساس اللغة هو توحد التركيبات الصوتية والمفاهيم العقلية. وقد نبهنا القارئ من قبل إلى أن هذه المقولات أصبحت أوضح من أن نتوقف عندها كثيرا أو قليلا. لكننا نتوقف عند ذلك التوحد الذي يؤكده «سوسير»، و «تشارلز بيرس» في الوقت نفسه تقريبا، عبر الأطلنطي في الولايات المتحدة الأمريكية، أنه يتم بين العلامة اللغوية sign والمفهوم العقلي عن الشيء concept وليس الشيء المادي. فالصوت الذي نصدره بتلفظ كلمة «شجرة»

لا يتوحد مع، أو يشير إلى، أو يدل على «شجرة» مادية بعينها، بل إلى المفهوم العقلي العام للشجرة، سواء كان المفهوم سابقا على الشجرة المحددة فوق السلم الأفلاطوني المثالي، أو كان مفهوما تشكل بعد قيام العقل بعمليات تبويب وتقسيم للانطباعات الحسية التي تلقاها من مئات أو آلاف الأشجار التي تمت تجربتها حسيا، كما في فلسفة جون لوك الواقعية.

ومن المتفق عليه أيضا أن إنجاز «سوسير» و«بيرس» في هذا المجال ـ وإن كان الأخير، رغم أهمية دراساته ودقتها، لم يحقق الضجة نفسها التي حققها كتابه الأول في اللغويات العامة ـ كان ثورة لغوية بالمعنى الكامل للكلمة لأنه وضع نهاية للمفهوم التقليدي الساذج عن شفافية اللغة الذي ساد الفكر الإنساني قرونا طويلة. وبعد سوسير، لم تعد العلاقة بين العلامة اللغوية، «شجرة» مثلا، والشيء ذاته، وهو الشجرة المحددة بجذعها وفروعها وأوراقها، مثل العلاقة بين النبيذ داخل وعاء بالغ الشفافية والوعاء نفسه، بحيث يصعب التفريق بين مادة الزجاج التي صنع منها الكأس وسائل النبيذ الأحمر الذي امتلأت به. وهي نفسها الصورة الشعرية الرائعة التي سجلتها عين الشاعر العربي القديم، أبو نواس في قوله:

رق الإناء وراقت الخمر وتشابها فتشاكل الأمر

لكننا لسنا في مجال الحديث عن خمريات أبي نواس. ما يهمنا هنا هو ذلك التوحد بين العلامة وما تشير إليه أو ما تدل عليه، سواء كان الشيء ذاته أو مفهومه العقلي العام. وحتى لا يساء فهم إنجاز علماء اللغة الأوائل مثل سوسير وبيرس، ثم علماء اللغة اللاحقين الذين طوروا «سيمولوجيا» سوسير إلى علم سيموطيقا متكامل، دعونا نذكّر بأن علاقة التوحد هذه لم تكن تعني أحادية الدلالة أو المعنى. وفي أحيان كثيرة، وبسبب التداخلات المحتملة بين أنماط العلامة الأربعة التي يحددها بيرس وهي الـ index و icon وsymbol وsignal يحدث أن تؤدي العلامة اللغوية ـ أو أي علامة غير لغوية، في الواقع ـ إلى الإشارة إلى أكثر من مدلول. لكن ما نتحدث عنه هنا هو «تعدد» الدلالة وليس «لانهائية» الدلالة. وسوف نبين فيما بعد أن بعض الأفكار التي اعتمد عليها «جاك دريدا» مثل «الحضور والغياب» و«الإرجاء والاختلاف» في إثارة ضجة نقدية، لم تكن غريبة بالكامل عن فكر اللغوي المبكر «فردينان دي

سـوسـيـر»، بل إن دريدا يؤكـد في اخـتـلافـه في مـواضـع غـيـر قليلة مـع بعض مقولات سوسير الجوهرية حول العلاقة بين العلامة اللغوية والمشار إليه، وبين الدال والمدلول اللذين يشكلان وجهي العلامة، يؤكد سبق سـوسـيـر إلى بعض أفكاره هو دون أن يقصد إلى ذلك.

ما يهمنا هنا أن ذلك التوحد بين العلامة، والمشار إليه، أو بين الدال والمدلول، هو أساس ما نتحدث عنه في دراستنا الحالية باعتباره «سلطة النص». سلطة النص التي نتحدث عنها ليست أكثر من قدرة النص الأدبي حتى منتصف القرن العشرين، ولما يقارب أو يتجاوز خمسة وعشرين قرنا، على تحقيق دلالة وإنتاج معنى. ويوم نسفت العلاقة بين الدال والمدلول، بين العلامة اللغوية وما تشير إليه، ضربت سلطة النص في الصميم، يومها تم التحول من «المعنى» إلى «اللامعنى»، من تعدد الدلالة إلى لانهائية أو فوضى الدلالة.

الذين سرقوا المشار إليه

سبق أن حدد «فنسنت ليتش» في موقفه الافتراضي عن «شرطة اللغة» وقد ألقت القبض على المتهمين بسرقة المشار إليه باثني عشر ناقدا وفيلسوفا وعالم لغة ومحللا نفسيا، وإن كنا لا ندري لماذا أغفل «ليتش» أو أسقط عن عمد اسم «ميشيل فوكو» من بين قائمة المتهمين الذين حرضوا «جاك دريدا»، ومهدوا له الطريق، وساعدوه على سرقة المشار إليه بنجاح في نهاية الأمر، على رغم أن مسؤولية فوكو، المؤرخ والفيلسوف الفرنسي، لا تقل عن مسؤولية آخرين وردت أسماؤهم في تلك القائمة. المشكلة أن الطريقة التي قمنا بعرض القضية بها، وتسلسل الجدل، ابتداء من مقولات سوسير وانتهاء بالحديث عن سرقة المشار إليه، ونسف علاقة التوحد السابقة، سواء بين العلامة اللغوية وبين المشـار إليـه، أو بين الدال والمدلول، تشـيـر خطأ إلى الاتجـاه اللغـوي الصرف للمتاهة النقدية المعاصرة. وهذا اتجاه، على رغم أهميته القصوى، بل المحورية في الحديث عن التيه المعاصر، إلا أنه كان نتيجة ولم يكن سببا لما يحدث من حولنا اليوم. لقد اتجه هؤلاء النقاد والمحللون النفسيون والمؤرخون والفلاسفة إلى اللغويات، كما أسس لها سوسير، نتيجة لاهتمامات أخرى غير لغوية بالدرجة الأولى، وهي اهتمامات دفعتهم إلى إعادة التفكير في اللغة والأدب والنقد بالطريقة التي فكروا بها.

والواقع أن الأسماء التي أوردها «ليتش» يمكن أن تقسم إلى ثلاث مجموعات حسب انتماءاتهم المعرفية، مجموعة منهم فلاسفة بالدرجة الأولى مثل «هوسيرل» و«هايدجر» و«دريدا»، ومجموعة أخرى لغويون، وفي مقدمتهم سوسير، بالطبع، وهناك النقاد الذين تأثروا بالفلسفة مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق تأثرهم بدريدا، أمثال «دي ماي» و«ميللر»، وهناك عالم الأنثروبولوجيا «ليفي ـ شتراوس» والمحلل النفسي «لاكان». وهنا نضيف أن الخطوط بين من هو فيلسوف ومن هو ناقد ليست خطوطا محددة تماما، كما قد يتبادر إلى الذهن. فمناطق التداخل بين حقل معرفي وحقل آخر هي السمة الغالبة على خريطة تلك المعارف لما يزيد على نصف قرن. جادامر الفيلسوف التأويلي مثلا مارس تأثيرا قويا في الدراسات اللغوية والأدبية طوال هذه الفترة، بل إن مقولاته اللغوية والنقدية تركت بصماتها واضحة على الكثير من المواقف النقدية لأصحاب نظرية التلقي والتفكيك. وآراء ليفي ـ شتراوس الأنثروبولوجي حول العلاقات في المجتمعات البدائية ولغة العلاقات والتبادل هي التي شجعت على نقل النموذج البنيوي اللغوي إلى الأدب وظهور البنيوية الأدبية. أما «دريدا» فهو النموذج الأمثل لذلك التداخل الكامل بين الفلسفة والنقد الأدبي، فهو ناقد يتعامل مع النقد كفيلسوف، وفيلسوف ينقل مقولاته الفلسفية إلى الدراسات الأدبية.

إننا لا نستطيع أن ننكر القيمة المضافة إلى النص الأدبي والدراسات النقدية التي حققتها عمليات التداخل المعرفي التي أشرنا إليها، لكن القيمة المضافة هذه جاءت في معظم الأحيان على حساب القيمة الأساسية للنص الأدبي وسلطته. بل إن ذلك التداخل المعرفي هو الذي أدى في نهاية الأمر إلى التيه الذي يعيشه المشهد النقدي المعاصر: مفاهيم فلسفية تُخضع لها عمليات قراءة وتفسير النصوص الأدبية، ومصطلح لا هو نقدي ولا هو فلسفي من ناحية، ويقاوم التحديد والتثبيت، من ناحية ثانية. وهو التيه نفسه الذي يتوقف عنده «جفري هارتمان» في كتابه المحوري الذي يحمل عنوانا لا يقل دلالة وهو «النقد داخل المتاهة Criticism in the Wilderness» (١٩٨٠)، والذي يعرض له «ليتش» في إيجاز بليغ محددا أزمة النص الأدبي في علاقته بالناقد الباحث scholar-critic والناقد الفيلسوف philisopher-critic، وإن كانت التفرقة بين الاثنين لا تزيد على كون المظلة الأولى أكثر اتساعا من مظلة الناقد الفيلسوف، فالناقد الباحث

مصطلح يغطي معارف متعددة مثل علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الأنثروبولوجيا وعلم اللغة والفلسفة بالطبع. الناقد الباحث، في رأي ليتش، ظهر مع «ماثيو آرنولد» (ماثيو آرنولد مرة أخرى!!). ويلخص «ليتش» الآثام التي ترتكب في حق النص الأدبي على النحو التالي:

> فمن ناحية، يتجه عمل الناقد الباحث إلى التقيد بالإنارة الدقيقة لنصوص بعينها، وإلى تعريف الأدب بمصطلح شكلي يصغِّر منه وإلى حصر نشاطه داخل مجالات تخصص ضيقة... وبصورة لا مفر منها، فإن ذلك النقد يبالغ في تقدير قيمة العمل الأدبي باعتباره معجزة للحقيقة العامة. وفي الوقت نفسه فإن عمل الناقد الفيلسوف ينظر إلى النص الأدبي باعتباره لحظة زمنية في الطريق إلى الفكر المطلق أو المعرفة العليا. إن الناقد الفيلسوف، في حبه للحكمة... يقلل من شأن الأدب، مخلفا إياه وراءه في سعيه وراء الهدف الفاوستي (٤).

بعد هذا الانحراف المؤقت والموجز عن نقطة الانطلاق اللغوية، دعونا نعد إلى تعريف العلامة اللغوية، كما قدمه سوسير، لمناقشة التنويعات والاختلافات التي طرأت على التعريف السوسيري والتي أدت في النهاية إلى سرقة المشار إليه. العلامة اللغوية، مبسطة إلى حد يكاد يكون ساذجا، هي اللفظة منطوقة في إشارتها إلى مفهوم عقلي، والمعادلة البسيطة التي تلخص مفهوم سوسير في هذا السياق هي: العلامة = $\frac{\text{دال}}{\text{مدلول}}$ = دلالة Significance = $\frac{\text{Signifier}}{\text{Signified}}$ = Sign والشرطة الفاصلة أو «الحد» بين «الدال» و«المدلول» في تلك المعادلة توحد شطري العلامة بقدر ما تفصل بينهما. وقد سبق أن حذرنا من أن نظرية سوسير اللغوية أكثر تركيبية وتعقيدا من تلك المعادلة المبسطة. لكن ذلك التوحد بين الدال والمدلول هو أساس حدوث الدلالة أو المعنى، وهو جوهر سلطة النص. وحينما يتم نسف ذلك التوحد، بمعنى أن الدال لم يعد يشير إلى مدلول محدد، بل إلى أي مدلول، تُضرب سلطة النص في الصميم، بعد أن استحال تحقيق الدلالة، ما دام المدلول يقاوم التثبيت في عملية مراوغة لانهائية للدال.

وقد كان الفرنسيون، في حقيقة الأمر، سباقين إلى نسف التوحد بين الدال والمدلول بالمفهوم السوسيري. ولسنا في حاجة هنا إلى إعادة التذكير بأن سارق المحال إليه في نهاية الأمر، الذي أسس لعصر الفوضى النقدية هو «جاك دريدا» الفرنسي الأصل. لكنه يمثل نقطة النهاية أو الذروة لاتجاه فرنسي بدأ قبله بسنوات وغذاه فرنسيون آخرون مثل «لاكان» و «فوكو» و«بارت»، وهو اتجاه يرتبط بعلم العلامات في جوهره، وهو العلم الذي كان الفرنسيون سباقين إلى تطويره في مواجهة الشكلانية السطحية للشكليين الروس والشكلانية الداخلية للنص الأدبي التي تعتمد على الوحدة العضوية لمكوناته للنقاد الجدد. وفي تطويرهم لعلم السيميولوجيا، اتجه الفرنسيون إلى النموذج اللغوي كما قدمه كل من «سوسير» و «ياكوبسون»، مبتدئين بذلك ثورة مبكرة ضد المعنى بعد أن تحول التركيز إلى كيفية حدوث الدلالة بدلا من ماهية الدلالة، وهو إنجاز غير هين داخل ثقافة اعتمدت على مقولات النقد التاريخي والاهتمام بالمعنى لفترة طويلة، إنجاز يتوقف عنده «بول دي مان» الأمريكي في بحث عن السيميولوجيا والبلاغة:

> لقد بينت [السيميولوجيا الفرنسية] أن إدراكنا للأبعاد الأدبية للغة يظل معطلا مادمنا نخضع دون تمحيص لسلطة الإحالة... وقد نجحت بصفة خاصة في نسف أسطورة التطابق الدلالي بين العلامة وما تشير إليه، ووضعت نهاية للأمل المستحيل في الجمع بين النقيضين، وهما، على حد قول ماركس، أن يكون الإنسان ناقدا شكلانيا في الصباح وواعظا اجتماعيا في المساء، أو خدمة كل من مقتضيات الشكل ومادة المعنى (٥).

بتركيز علم السيميولوجيا على كيفية حدوث المعنى أصبح في مقدوره لأول مرة منذ أواخر القرن الثامن عشر، على حد قول دي مان في السياق نفسه، «تحرير الخطاب النقدي من عبء المعنى الذي أثقل كاهله». وهذا أيضا ما تؤكده المفكرة النسوية الفرنسية المعروفة «هيلين سيزو Helene Cixous» وهي تضع يدها على ذلك الاتجاه السيميولوجي المبكر في فرنسا والذي يقوم على «كبت» المعنى، بل نفي فكرة التمثيل ذاتها ـ أي أن شيئا يمثل شيئا آخر، أو أن العلامة اللغوية تمثل شيئا في الواقع خارج اللغة. «لقد أصبحنا»، تكتب «سيزو»، «نعيش عصر اللا ـ معنى، عصر تأجيل الرسالة واستبعادها» (٦).

في ظل معطيات علم السيميولوجيا الجديد، الذي ابتعد بالمشهد الفرنسي خطوات واسعة عن النقد التاريخي الذي سيطر على المحافل الأكاديمية لما يزيد على قرن ونصف القرن، بل استمر مسيطرا بعد ذلك لسنوات داخل الجامعات الفرنسية في ذروة المد البنيوي خارجها، في ظل تلك المعطيات كان المحلل النفسي الفرنسي «جاك لاكان» من بين أول من فتحوا النار على وحدة العلامة اللغوية كما قدمها سوسير محدثا شرخا rupture واضحا لا يمكن رأبه بين الدال والمدلول. حدث ذلك في أثناء مؤتمر للمحللين النفسيين عقد في روما في خريف ١٩٥٣، حيث قدم «لاكان» بحثا بعنوان Discourse of Rome، وإن كان لم ينشر إلا بعد ذلك بثلاث سنوات، وقد ترجم إلى الإنجليزية بعد ذلك بسنوات ونشر بعنوان: لغة الذات: وظيفة اللغة في التحليل النفسي The language of the Self: the Function of Language in Psychoanalysis، وبعنوان آخر في كتابه المعروف Ecrits ، ثم أتبعه ببحث آخر في عام ١٩٥٧. وربما يجدر بنا التوقف عند دلالة ذلك التاريخ المبكر للبحث المحوري. ففي عام ١٩٥٣، أي العام الذي قدم فيه لاكان المانفستو المبكر لتفتيت العلامة اللغوية، ممهدا بذلك الطريق للسطو النهائي على المشار إليه عند التفكيكي الأكبر «جاك دريدا»، لم يكن المشروع البنيوي قد بدأ بعد، ولم تكن النقلة التي أحدثها «ليفي - شتراوس» للنموذج اللغوي إلى الدراسات الأدبية قد تمت بعد، بل إن الطبعة الفرنسية الأولى من كتابه المحوري الأنثروبولوجيا البنيوية (١٩٥٨) لم تكن قد ظهرت بعد. مما يعني أن التمهيد لما بعد البنيوية كان قد بدأ قبل أن تجيء البنيوية ذاتها إلى الوجود، ويفسر ذلك، في جانب منه على الأقل، قصر عمر البنيوية من ناحية، والسهولة التي تحول بها ناقد بنيوي مثل «رولان بارت» إلى ما بعد البنيوية، من ناحية ثانية.

في ذلك «المانفستو» المبكر يفتح لاكان، كما سبق أن أشرنا، النار على وحدة شطري العلامة ويحول المعادلة السوسيرية $\frac{\text{Signifier S}}{\text{Signified S}}$ إلى معادلة جديدة يُقلل فيها من شأن المدلول لتصبح $\frac{\mathbf{S}}{s}$ ، بحيث يجيء حرف الـ «S» العلوي وهو الدال، مكبرا، بينما يجيء حرف الـ «s» السفلي، وهو المدلول مصغرا. العملية بالطبع ليست عملية تكبير للحرف الأول من الدال وتصغير للحرف الأول من المدلول، أي ليست عملية تغيير شكلي أو هامشي في مجرد معادلة لا تقدم ولا تؤخر. إن ما فعله لاكان هو بداية التركيز على

الدوال ـ أي اللغة ـ في تجاهل واضح للمدلولات، وبالتالي استبعاد حدوث الدلالة أو المعنى. لقد أسس الرجل للمرة الأولى للعلاقة بين الدال والمدلول باعتبار أن «الوضع المبدئي للدال والمدلول أنهما نظامان مختلفان يفصل بينهما حاجز يقاوم حدوث الدلالة» [٧]. إن ذلك الصدع أو الشرخ الذي يحدثه «لاكان» بين طرفيّ العلامة هو الذي يؤدي في نهاية الأمر إلى تحرير الدوال من سلطة أو قيد المدلولات، ومن ثم يحذرنا الرجل في الصفحة التالية مباشرة «من التمسك بوهم مسؤولية الدال عن تمثيل المدلول، أو أن على الدال أن يبرر وجوده بتحقيقه لأي دلالة». تحرير الدوال من قيد المدلولات ومن مسؤولية إحداث دلالة هو ما اتفقت الاتجاهات النقدية ما بعد الحداثية على تسميته بـ «تحرير اللغة»، وإن كان التحرير هنا لا يعني أكثر من تحول الطرف السفلي في المعادلة إلى «مدلول منزلق» والطرف العلوي إلى «دال هائم» أو «عائم»، بعد أن فصل بينهما بشكل دائم ذلك الحد الذي كان يفترض فيه توحيدهما.

سبق أن أشرنا إلى أن عمليات التمهيد لسرقة المشار إليه، والتي ستكتمل في ذروة المد التفكيكي، كانت قد بدأت قبل أن يتم نقل النموذج البنيوي اللغوي والأنثروبولوجي إلى الدراسات الأدبية. أي إن عمليات نسف العلاقة القائمة على التوحيد بين الدال والمدلول، وهي التي ستؤدي فيما بعد إلى لانهائية الدلالة وفوضاها سبقت المشروع البنيوي الذي جاء في جوهره تأكيدا لعلاقة التوحد بين الدال والمدلول، وقبل طغيان تيارات الشك في جميع الإحالات والسلطات المرجعية خارج النسق اللغوي. بل إن الحديث عن «علمية» التحليل البنيوي للغة النص الأدبي تعتمد أساسا على وجود ثوابت مرجعية، مقدمتها العلم، بطبيعة الحال، من ناحية، وعلى علاقة التوحد بين الدال والمدلول بالمفهوم السوسيري، من ناحية ثانية. واعتمادا على أن ذلك التوحد أمر مسلم به، انصرف البنيويون إلى دراسة كيفية حدوث الدلالة وليس ماهية الدلالة. وبمعنى أكثر تحديدا فإن البنيوية، بهذا التفسير، تعتبر مذهبا شكلانيا formalist إلى حد كبير. وهذا أمر متفق عليه في حقيقة الأمر، خاصة أن واحدا من أبرز النقاد البنيويين، وهو «ياكوبسون» بدأ حياته العملية في خيمة الشكلية الروسية. ودون الوثوب إلى نتائج مبكرة، فإن القول «بتوحد» الدال والمدلول يعتبر أساس الاختلاف بين البنيوية وما بعد البنيوية،

فاتجاهات نقد التلقي واستراتيجية التفكيك هي المرحلة الأخيرة في التطور المنطقي لمقولات لاكان المبكرة، ومن ثم فإنه في الوقت الذي كان المشروع البنيوي فيه نقدا شكلانيا، فإن التفكيك جاء نقدا غير شكلاني يرتبط باستحالة تحديد المعنى وتطوراته وتحولاته المستمرة وبصورة لانهائية. ومن هنا فإن الناقد التفكيكي، وهو يقلب النص رأسا على عقب، ويبحث عن اللبنة القلقة ليخلخلها حتى يتداعى النص من أساسه، أو حينما يغير في علاقات المركز بالمحيط، ويحول المركزي إلى هامشي والهامشي إلى مركزي في كل قراءة تفكيكية جديدة، لا يقصد بذلك نسف بناء النص، بل نسف معناه أو قراءته / قراءاته السابقة.

ما يهمنا في سياقنا الحالي، وحتى لا نبتعد عن موضوعنا وهو سرقة المحال إليه، أن سبّق بعض الأفكار التفكيكية للمشروع البنيوي، خاصة تلك التي تدور حول مراوغة المدلول المستمرة واللانهائية للدال، يعني أن البنيوية جاءت إلى الوجود، حينما جاءت، وهي تحمل بذور تفكيكها، أو أنها كانت مشروعا جاء إلى الوجود آيلا للسقوط. وربما يفسر ذلك في جزء منه قصر عمر البنيوية كمشروع نقدي معاصر أو حديث. وقد حاول «جون ستوروك» في كتابه المركز أن يقدم دفاعا شعر بضرورته وهو يستعرض محور الشك الجديد في أي سلطة مرجعية خارج النص اللغوي، أو خارج نسق الدوال، وهو المحور الذي كان قد رسخ مفهوم مراوغة المدلول للدال حتى قبل أن نعبر برزخ البنيوية لنصل إلى محطة التفكيكي الأكبر، جاك دريدا، محور «شتراوس - لاكان - فوكو - بارت». بعد استعراض إنجازات محور التحولات الجديد في العلاقة بين الدال والمدلول يحاول «ستوروك» تقديم «دفاع» من أي نوع للإبقاء على شرعية البنيوية:

> إن ما نجح هؤلاء الخمسة [بإضافة دريدا إلى الأسماء الأربعة السابقة] في تحقيقه بشكل مؤثر هو تقديم دعاوى الدال على دعاوى المدلول. إن الدال هو الذي نستطيع أن نستوثق منه، إنه مادي، بينما المدلول سؤال مفتوح. إن الدال الواحد يمكن أن يكون له بالقطع مدلولات مختلفة بالنسبة إلى شخصين مختلفين... ومرة أخرى، يستطيع الدال الواحد أن يكون له مدلولات مختلفة بالنسبة إلى الشخص الواحد في

> أوقات مختلفة... إن البنيوية تشجعنا على الابتهاج بتعددية المعنى... وعلى رفض التفسير الأكيد والموثوق فيه للعلامات. إن ليفي ـ شتراوس يقدم التفسيرات الخاصة به ويترك الطريق مفتوحا للتفسيرات البديلة التالية. إن ما يفعله هو توضيح منهج وليس تأسيس حقيقة نهائية من نوع ما. إن باستطاعة المعاني، بل يجب عليها أن تتعايش بعضها مع بعض، دون حاجة إلى تقديم معنى على حساب المعاني الأخرى. وكلما تعددت المعاني أصبح عالمنا أفضل [8].

إن ما يقوله «ستوروك» حول تعدد المعاني والدلالات، وقدرة معاني النص الواحد على التعايش دون مصادرة معنى بعينه على المعاني الأخرى أمر لا نستطيع الاختلاف معه من ناحية المبدأ. لكن الدفاع في حد ذاته غير مقنع لأنه ليس أكثر من بحث عن مبررات وهمية، لأن مشكلة المشروع البنيوي، سواء قام على توحد طرفيّ العلامة اللغوية أو سمح بقدر من مراوغة المدلول للدال تسمح في نهاية الأمر بتعدد المعاني الذي يشير إليه، أن البنيويين لم يتوقفوا أصلا عند الدلالة أو المعنى، سواء معنى واحد أو متعدد، لأنهم انطلقوا من «حدوث الدلالة»، وحيدة أو متعددة، باعتباره أمرا مسلما به وتحولوا إلى دراسة كيفية حدوث تلك الدلالة!! إن دفاع «ستوروك» في حقيقة الأمر في غير موضعه.

ومادمنا قد عرجنا على البنيوية، وأشرنا إلى أن سبق أفكار التشتت والشرذمة وانفراط العقد بين طرفي العلامة قد سبق المشروع البنيوي برمته، فلنعد إذن إلى محور سارقي المحال إليه. ومن حسن الطالع، بل من المفارقات ذات الدلالة، أن المتهم التالي في قائمة المشتبه فيهم بدأ حياته بنيويا شديد الحماس للبنيوية ثم تحول إلى تفكيكي شديد الحماس لاستراتيجية التفكيك، وهو «رولان بارت» بالطبع.

ونعود مرة أخرى إلى المناخ الثقافي في فرنسا منذ نهاية الحرب العالمية الثانية وحتى منتصف السبعينيات على الأقل، مرورا بالطبع، بمظاهرات الطلاب في باريس عام ١٩٦٨ التي وضعت نهاية لجمهورية ديجول. والحديث عن المناخ الثقافي هنا ليس مقصودا في حد ذاته، خاصة أن المد اليساري في فرنسا لم يكن جديدا، فقد كانت باريس منذ نهاية الحرب العالمية الثانية عام

١٩٤٥ معقل اليسار الأوروبي المستنير الذي كان يمثل عقبة كأداء في طريق المحاولات الأمريكية المستميتة لتحسين وجه الولايات المتحدة الثقافي في أوروبا. لكن ذلك المد اليساري، الذي وصل إلى ذروته في مظاهرات باريس، هو التبرير المنطقي لتراجع المشروع البنيوي، باعتبار البنيوية تأكيدا لعقلانية ونظام من الثوابت التي تخدم أهداف الرأسمالية الدولية، من ناحية، وتفسيرا لذلك التحول الجذري الذي مر به فكر رولان بارت، الذي ظل حتى بداية السبعينيات من أكبر المروجين للبنيوية، بل أكثر البنيويين صخبا وضجيجا رغم ضحالته الفكرية الواضحة من ناحية ثانية. وما دام الشيء بالشيء يذكر، فإن «رولان بارت» هذا كان التجسيد الكامل لفتنة البنيوية عند الحداثيين العرب، الذين لا يكاد يخلو مؤلف من مؤلفاتهم حتى اليوم من ذكر مناقبه وأفضاله. ربما يقول البعض إن «بارت» كان إنسانا متقلب المزاج ـ وهو بالقطع كذلك إلى حد كبير ـ يسير وراء الجديد و «الموضة»، وإنه تحول عن البنيوية إلى التفكيك في الوقت الذي كان فيه «جاك دريدا» قد بدأ يحدث ضجة كافية لإقناع بارت بذلك التحول. لكن ذلك لا يقدم تبريرا كافيا، خاصة أن التفكيك لم يكن قد وجد لنفسه موضع قدم حقيقيا بعد في نهاية الستينيات.

وقد سبق أن قلنا إن العلمية التي تبناها البنيويون في أوروبا، وإن وحدة العالم، ومقولات التوحد بين الدال والمدلول كانت كلها قد أصبحت موضع شك من جانب المفكرين الأوروبيين والفرنسيين. ولهذا السبب جاءت البنيوية، حينما جاءت، وهي تحمل بذور تفكيكها بعد أن كانت الثوابت التي قامت عليها قد بدأت في التآكل. ونضيف الآن اعتبارا آخر وراء الانهيار البنيوي السريع والتحول الذي مر به فكر بارت، وهو التمرد التقدمي، وفي أحيان غير قليلة الافتتان بما هو غريب وشاذ عن المألوف، والذي كان وراء رفض الفكر العقلاني الذي يرسخ دعائم الرأسمالية التي تقهر حرية الفرد لمصلحة المؤسسة الاقتصادية، وهي الأفكار التي أدت إلى تطوير أفكار جديدة تهدف إلى التركيز على الدوال دون المدلولات مرة أخرى. وقد جاءت مجلة Tel Quel إلى الوجود لتعبر عن ذلك الاتجاه الجديد، خاصة بعد أن تم جمع مقالاتها في مجلد صدر عام ١٩٦٨، وهو المجلد الذي يعتبره الكثيرون «مانفستو» الفكر الجديد في تمرده على «النظام» والعقلانية. ويلخص كل من «جولي رفكن» و «مايكل رايان» ذلك الموقف في إطالة:

لقد بدأ المفكرون الفرنسيون الجدد في تحديد اتجاه بديل للعقلانية والقهر اللذين اتصفت بهما البنيوية والثقافة الحديثة بصفة عامة. وإذا كانت البنيوية قد ربطت الدوال بعجلة المدلولات... والبنى الكامنة، والأنظمة المشفرة، وإذا كانت عملية ربط اللغة هذه إلى البناء والمعنى جزءا لا يتجزأ من الطريقة التي تحتفظ بها الرأسمالية العقلانية بنظام اجتماعي قاهر يعتمد على نظام دلالة محدد على الواقع وعملية إخضاع بعينها... فإن على الفكر الجديد أن يجد طريقة لإبطال كل تلك الوحدات والبنى وفك ارتباطها لتخرج في نهاية الأمر كنظام معرفي واجتماعي، عن طريق تحرير قدرة الدال على إحداث الدلالة [٩].

ويمضي «رفكن» و «رايان» في الواقع ليؤكدا افتتان الثقافة الفرنسية في ذلك الوقت بكل ما هو غريب أو شاذ، أو حتى بالعنف الإجرامي الذي جسده الماركيز «دي صاد»، ناهيك عن الجنون الذي افتتن به محلل نفسي مثل لاكان باعتباره تمردا على ما هو عقلاني ومحدد ومنظم. وحالات الشذوذ عن المألوف، والتمرد على كل ما هو محدد ومنظم هو على وجه الدقة ما رفضه النموذج البنيوي. «إن المجنون»، يكتب «ريفكن» و «رايان» و «المجرم، والكاتب التجريبي، جميعهم أنماط يرفض منهج عقلاني كالبنيوية أن يلتفت إلى شذوذها عن المألوف» [١٠].

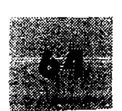
على هذا الأساس، ربما لم يكن أمام «رولان بارت» خيار حقيقي غير التحول عن «نظام» البنيوية وانتظامها والعودة إلى روح العصر التي جاءت سنوات البنيوية القصيرة تأجيلا لها إلى حين. وهكذا، وبمجرد انتهاء الفتنة البنيوية التي اجتذبت إليها رولان بارت في سنواته المبكرة، عاد الرجل ليلحق بروح العصر وينضم إلى مجموعة المتآمرين على وحدة العلامة اللغوية بالمفهوم السوسيري، متوشحا المنطق نفسه وهو تحرير الدال من سجن المدلول وقيده. في تلك السنوات المبكرة من السبعينيات، عام ١٩٧١ على وجه التحديد، بدأ بارت يردد مقولة ضرورة تحول اللغة عن مهمة الوصف والتوصيل إلى مرحلة تتحرر فيها طاقاتها بالكامل. تحرير الطاقة اللغوية أو تفجيرها، الذي يعنيه بارت، لا يقوم فقط على فصل الدال عن المدلول وتحريره منه، بل أيضا على «التدمير المستمر للعلاقة بين الكتابة والقراءة، وبين مرسل النص ومستقبله» [١١]. أما تدمير العلاقة بين الكتابة والقراءة،

وبين مرسل النص ومستقبله، فسوف نعود إليها بتفصيل ضروري في مرحلة لاحقة، لكن ما يهمنا هنا، في مرحلة تحديد مسؤولية كل منهم في عملية السطو على المشار إليه، هو التوقف عند موقف «بارت» من ذلك الاتهام.

في بداية التحول، وفي مقال مبكر نشر في عام ١٩٧١، أعلن بارت تمرده على التحليل البنيوي وتشككه المبدئي في قدرة ذلك التحليل على تحقيق شيء ذي قيمة في ظل اعتماده على مقولات سوسير اللغوية القائمة، في جانب كبير منها، على مفهوم إغلاق النص. وحيث إن شعار المرحلة الجديدة، بل عمودها الفقري، كان فتح النص، وتفجيره وانتشاره اللانهائي، فقد ركز بارت، في ذلك المقال المبكر، على التشكيك في قدرة التحليل البنيوي على إنتاج الدلالة أو المعنى، وركز في ذلك على العلامة اللغوية، رافضا وظيفتها البنيوية ومؤكدا دورها الجديد في فتح النص اللغوي: «يجب هز العلامة نفسها، فالأمر ليس أمر الكشف عن معنى كامن أو مستتر للقول أو الرواية، بل شرح عملية تمثيل المعنى، ليس أمر تغيير الرموز أو تنقيتها، بل تحدي ما هو رمزي» [١٢].

إننا حتى الآن نبدو وكأننا نثير الرغبة ونتعمد تأجيل إشباعها، وهو تأجيل لا نستطيع أن نستمر معه إلى ما لانهاية، خاصة أننا لم نقل قط إننا سنقوم باستعراض تفصيلي لقائمة الاتهام الطويلة لكل من اشترك في الإعداد لجريمة السطو النهائية على المشار إليه، وإن المتهم الرئيسي الذي تم تحديد اسمه منذ البداية يجلس في قفص الاتهام انتظارا للحكم النهائي. هكذا نصل إلى «جاك دريدا» في نهاية المطاف، وهو الذي يبدو أنه سيكون دائما نهاية المطاف لكل رحلة نقطعها في هذه الدراسة، مصداقا للمقولة القديمة: «كل الطرق تؤدي إلى روما»، مع تعديل طفيف يتم فيه استبدال «دريدا» بـ «روما». نعم كل طرقنا في الدراسة الحالية ستؤدي إلى «جاك دريدا»، أردنا أم لم نرد. ومن غيره؟ لكن رحلتنا الحالية، وهي الأولى في سلسلة طويلة، سوف تقتصر على موقفه من العلامة ونجاحه النهائي في سرقة المشار إليه. أما بقية مواقفه من القضايا المحورية الأخرى في «النظرية» ـ والتي حان الوقت لنسميها باسمها الحقيقي، وهو «اللانظرية» ـ فسوف نعود إلى كل منها في موقعه المناسب من الدراسة.

حينما نتحدث عن موقف دريدا من العلامة والعلاقة بين طرفيها، وهما الدال والمدلول، وعما إذا كانت تلك العلاقة علاقة توحد، كما صورها سوسير، أو علاقة انفصال، كما أكدت روح الشك الجديدة في السلطات



المطلقة أو الحقائق النهائية أو الإحالات المرجعية الثابتة والموثوق فيها، فإننا لا نستطيع أن نفعل ذلك بمعزل عن موقفه الفلسفي المبدئي. وقد سبق أن أشرنا إلى أن «دريدا» دخل المشهد الأدبي والنقدي كفيلسوف محمل بكل معطيات الفلسفة الأوروبية في النصف الأول من القرن العشرين، وفي مقدمتها بالطبع ظاهراتية «هوسيرل» وهرمنيوطيقا «هايدجر» و «جادامر»، مع قدر غير قليل من وجودية الخمسينيات في فرنسا. وإن كان ذلك لا يعني بالطبع أنه يتفق مع تلك المقولات أكثر مما يختلف أو العكس. وحينما تحول إلى اللغة والأدب لم يستطع أن ينفصل - هذا إذا كان الانفصال هو ما أراده أصلا - عن تراث الفلسفة الغربية القديمة والمعاصرة. هكذا تحدد موقفه من العلامة اللغوية بالمفهوم السوسيري في ضوء موقفه الثوري من تراث الفلسفة الغربية القائم على رفض الإحالة المرجعية Logocentrism ، عقلية كانت أم لغوية.

وربما يود القارئ في السياق الحالي أن يعود إلى كتابنا المرايا المحدبة لاستعادة المناقشة الوافية لموقف دريدا من الفلسفة الغربية ومن الإحالة المرجعية، لأننا سوف نكتفي هنا بتحديد موجز لذلك الموقف الفلسفي وعلاقته المباشرة بموقف دريدا من العلاقة بين الدال والمدلول. ولن نكون مبالغين إذا قلنا إن ذلك الموقف الفلسفي المبدئي الذي اتخذه دريدا من تراث الفلسفة الغربية ومراكز الإحالة المرجعية المختلفة، يقدم القرائن القوية التي جعلت من «جاك دريدا» المتهم الحقيقي بسرقة المشار إليه والسطو عليه في نهاية الأمر.

إن موقف دريدا من تراث الفلسفة الغربية، ابتداء من أفلاطون و أرسطو وانتهاء بـ «هايدجر»، يقوم على رفض «ميتافيزيقا الحضور» الذي تتبناه تلك الفلسفة، والقائم على القبول بسلطة العقل. وسلطة العقل على وجه التحديد هي ما يسميه دريدا logocentrism، وإن كانت كلمة logos، الجذر اليوناني للمصطلح، تعني العقل والكلام والمعنى. والواقع أن دريدا يتوقف عند ذلك التوحد الواضح بين الفكرة (العقلية) والكلام والمعنى، وهو التوحد الذي يبدو أنه أساس ميتافيزيقا الحضور التي يتمرد عليها. ويتوقف كل من «ريفكن» و«رايان»، في بحثهما القصير المحوري عند علاقة التوحد تلك في تبسيط رائع يقربنا من فكر دريدا. فالفلسفة الغربية تنظر إلى تلك المحددات الثلاثة، وهي الكلام والعقل والمعنى باعتبارها:

> مادة واحدة مكتملة وكاملة لا توجد بين مكوناتها فوارق، أو فراغات تحديد. إن إدراك العقل للمعنى أو الأفكار بصوته الداخلي في الوعي هو، بالنسبة إلى دريدا، معيار سلطة تتم الإحالة إليها بصفة متكررة، سلطة الميتافيزيقا والثقة فيها. ونحن نعرف ما هي الحقيقة لأن عقلنا يقول لنا ما هي، ونستطيع أن نثق في صوت العقل هذا لأنه أقرب، من أي أشكال أخرى للدلالة، إلى الأفكار حال حدوثها داخل العقل. والأشكال الأخرى للدلالة، مثل الكتابة، ليست سوى بدائل، مجرد تكرار لمادة أكثر أصالة للحقيقة والفكر والكلام الذهني والمعنى [١٢].

ورغم أننا لسنا في معرض الحديث عن موقف دريدا من الكتابة، فإن ما يهمنا هنا هو أن ذلك التوحد بين الكلام والمعنى والفكر الذي تتبناه الفلسفة الغربية هو على وجه التحديد ما يرفضه دريدا، خاصة حينما ينظر إليه باعتباره سلطة إحالة مرجعية ثابتة وموثوق فيها. وهكذا يرفض دريدا ذلك التوحد بين الفكرة داخل العقل ابتداء وبين الصوت الداخلي الذي يقولون إنه موضع ثقة، ومن ثم يمكن الإحالة إليه لأنه صوت العقل، وبين التعبير اللغوي، منطوقا وليس مكتوبا، وبين المعنى النهائي. أي إن دريدا يصل في نهاية الأمر إلى نفي العلاقة بين الدال والمدلول في عملية سرقة نهائية للمشار إليه بالمفهوم السوسيري.

واللافت للنظر أن دريدا، على حد قول «روبرت يونج»، يستخدم سوسير لتفكيك سوسير، وهو ما يعيدنا إلى نقطة سابقة في الدراسة الحالية عن أن بعض المقولات الثورية التي تنسب بالكامل إلى «دريدا» يمكن إرجاعها إلى عالم اللغة السويسري، مما يدفعنا بدوره إلى إعادة النظر في مفهوم «التوحد» بين الدال والمدلول الذي استمر أساسا للكثير من الفكر النقدي لما يقرب من خمسين عاما أو أكثر من ذلك إذا أضفنا سنوات المد البنيوي. لكننا نود أن نطمئن القارئ إلى أننا لا نحاول في السياق الحالي أن ننسف، بدورنا، الكثير من الثوابت التي حددناها حتى الآن، لندخله في دوامة جديدة توسع دائرة التيه إلى بدايات القرن العشرين ولا تقصره على بدايات النصف الثاني من ذلك القرن، كما أكدنا حتى الآن. إن ما يفعله دريدا في حقيقة الأمر هو تطوير مبالغ فيه إلى حد كبير للمقولة السوسيرية عن الاختلاف، ليصل في نهاية الأمر إلى مقولة تتناقض بالكامل مع مقولات سوسير عن

حدوث الدلالة عبر الآلية البسيطة التي تعبر عنها المعادلة البسيطة: «العلامة = $\frac{\text{دال}}{\text{مدلول}}$ = دلالة». ولكي تتحقق الدلالة، أضاف «فردينان دي سوسير» الركن الثاني في نظريته اللغوية. فاللغة نظام علامات تحكمه علاقات الاختلاف. فاللفظ لا يكتسب معناه لصفة في ذاته ـ ما أروع عبد القاهر الجرجاني مرة ومرات أخرى في تحديده لتلك العلاقة بين اللفظ والمعنى!! ـ بل بسبب اختلافه مع ألفاظ أخرى. فاللون الأحمر يكتسب دلالته على ذلك اللون لأنه يختلف عن كل الألوان الأخرى المعروفة على منشور الطيف، ونحن لا نستطيع أن نقول إن اللون الأحمر هو «كذا»، بل إنه ليس اللون الأبيض أو الأزرق... إلخ. إن الجمع بين ركني «العلامة» و «علاقات الاختلاف» كما قدمهما سوسير هو أساس تحقيق الدلالة. لكن الجمع بين الركنين أنفسهما عند جاك دريدا هو أساس تحقيق «اللادلالة» أو «اللامعنى»!!

لقد تلاعب الساحر العدمي الأكبر بالمقولتين الإيجابيتين لسوسير عن كيفية حدوث الدلالة، ليصل إلى النتيجة التي تتفق مع نقطة انطلاقه الفلسفي بنفي «ميتافيزيقا الحضور» التي قامت منذ بدء الفلسفة على القول بوجود ثوابت معرفية كانت دائما أساسا للإحالات المرجعية. ومرة أخرى نعيد إلى الأذهان أن جوهر النظرية اللغوية عند «سوسير» هو التسليم المبدئي بإمكان حدوث الدلالة، ومن ثم يتحول عالم اللغة إلى دراسة آليات حدوث تلك الدلالة. وفي ذلك على وجه التحديد، لا يوجد كثير اختلاف بين نظرية سوسير وبين الشكلية الروسية والنقد الجديد ثم البنيوية، بطبيعة الحال. في مقابل ذلك ينطلق «دريدا» من نفي إمكان حدوث الدلالة، وحينما يتحول إلى دراسة آليات حدوث الدلالة، أو بالأحرى اللادلالة، فإنه يركز على جوانب النفي، حتى ولو كان ذلك يعني «ثني ذراع» مقولة سوسيرية شبه متفق عليها. وهكذا يفتش الرجل في جنبات المعادلة السوسيرية، و يتحاشى المحدد بحثا عن غير المحدد، لينطق سوسير في نهاية الأمر بما لم يقله. وبدلا من ميتافيزيقا الحضور التي ينتمي إليها سوسير بشكل واضح يصل دريدا بقراءته الجديدة للمعادلة السوسيرية نفسها إلى نفي ميتافيزيقا الحضور، فالنص عنده يؤدي إلى حضور في غياب وغياب في حضور، من دون وجود حد فاصل أو ثابت بينهما!! وما يقدمه النص اللغوي في نهاية المطاف ليس «تثبيتا» لمعنى بل تأكيد للاختلاف، ليس معنى حاضرا، بل معنى مؤجل. ماذا فعل دريدا بركنيّ نظرية اللغة السوسيرية؟

حيث إن معنى اللفظ أو دلالته يحدده اختلافه مع ألفاظ أخرى من وجهة نظر سوسير، فإن العلامة اللغوية (اللفظ) بالنسبة إلى دريدا تؤكد غياب الشيء الذي تحدده. فلفظ «أحمر» داخل نسق لغوي يكتسب دلالته من اختلافه مع لفظ «أبيض» و «أسود»، وهو لفظ غائب عن النسق اللغوي في تلك الحالة. غياب المحدِّد للمعنى يعني بالضرورة، بالنسبة إلى دريدا، نفي إمكان حدوث معنى محدد أو حرفي. وحيث إن العلامة في المعادلة السوسيرية تشير إلى المفهوم العقلي للشيء وليس إلى الشيء ذاته، بل حتى في ظل التفسير التقليدي لشفافية اللغة، حيث تشير العلامة اللغوية إلى الشيء، فإن النتيجة في كلتا الحالتين واحدة: «حضور» العلامة اللغوية، متلفظة أو مكتوبة، يعني بالضرورة «غياب» الشيء أو مفهومه. وهكذا بدلا من الدلالة نواجه بالاختلاف، وبدلا من المعنى نواجه بالإرجاء المستمر له. ومفاهيم دريدا عن الغياب في الحضور، وعن الاختلاف بديلا عن التثبيت، وعن الإرجاء المستمر للمعنى، ليست، في مجموعها، أكثر ولا أقل من نسف العلاقة بين الدال والمدلول، وهو ما يؤكده روبرت يونج مرة أخرى في تحليله لموقف دريدا من تلك العلاقة

> إن الرباط بين الدال والمدلول الذي أدى عند سوسير إلى وحدة العلامة لم يعد بأي حال من الأحوال أكيدا أو مطيعا. إن دريدا مهتم على وجه التحديد بحركة الانتقال التي تؤجل وصول المدلول بصفة دائمة. ما يحدث هو عملية لعب وعدم استقرار دائمين في التحرك المستمر على جانبيّ الفاصل. ويعبر مقال دريدا عن مالارمي بشكل رائع عن ذلك الارتعاش للدال الذي يؤدي إلى انشطار المدلول وتأخيره [١٤].

ليس هناك افتئات إذن في اتهام «جاك دريدا» بالسطو النهائي على العلامة.

هل قلنا العلامة؟ لكننا نتحدث حتى الآن عن سرقة المشار إليه referent، فكيف حدثت هذه السقطة غير المقصودة!! في الواقع، لم يكن الحديث عن سرقة العلامة كلها، بشقيها: الدال والمدلول، وبالتالي بما تشير إليه، سقطة غير مقصودة. إذ إن موقف جاك دريدا يوحي بالفعل بأنه لم يكتف بسرقة المشار إليه، خاصة حينما يتحدث عن «الكتابة» مقارنة بالكلام، بل «سرقة

الجمل بما حمل»، أي العلامة كاملة، مما يوسع دائرة الإرباك المعرفي من ناحية، ويتفق مع روح الشك في أي سلطة مرجعية، والتي وصلت إلى ذروتها في الربع الأخير من القرن العشرين، من ناحية ثانية. وإذا كان «جاك لاكان» قد عدَّل في شكل المعادلة السوسيرية بحيث استبدل حرف الـ «s» الصغير بالحرف الكبير حتى يقلل من شأن المدلول ويحدث نقلة إلى «الدال»، فإن «جاك دريدا» وضع العلامة اللغوية بكاملها «قيد الشطب»، sous rature بالفرنسية و under erasure بالإنجليزية، والتي تبسطها جياترى سبيفاك في مقدمتها الرائعة على النحو التالي:

> وهذا يعني كتابة كلمة ثم شطبها ثم تدوين الكلمة والشطب. (حيث إن الكلمة غير دقيقة يتم شطبها، وحيث إنها ضرورية يحتفظ بها بشكل مقروء. ولنأخذ مثالا من دريدا...: «العلامة هي ذلك الشيء الذي أسيئت تسميته... the sign is that ill-named thing»... .(١٥)

حتى ما قبل دريدا كان يمكن وضع «المدلول» وحده «قيد الشطب» باعتباره شيئا يرفض التثبيت. لكننا، مع دريدا، نضع العلامة اللغوية بكاملها «قيد الشطب». وفي ذلك يعيد «جاك دريدا»، باعتباره فيلسوفا يتعاطى اللغة وليس العكس، تفعيل خط طويل من فلسفة الشك بدأ بـ «نيتشه» واستمر عند «فرويد» انتهاء بـ «هايدجر». فالأول وضع «فعل المعرفة» قيد الشطب، والثاني وضع «النفس» قيد الشطب، أما الثالث فقد وضع «الكينونة» ذاتها قيد الشطب. لكن الواضح أن دريدا تأثر في ذلك بـ «فرويد» أكثر من غيره، خاصة أن ما نتحدث عنه هو مفهوم «الغياب في الحضور» الذي يضيف إليه دريدا إثارة جديدة - وكأن المفهوم لم يكن مثيرا في حد ذاته! - بتقديم المصطلح اللغوي الجديد، «قيد الشطب» ليؤكد أن اللفظة في حضورها غياب.

كان فرويد قد أدرك مبكرا «تلوث» اللغة بتلك الثنائية الممثلة في الاستخدام الحرفي للألفاظ في شفافية تقتلها وتحرمها القدرة على الإيحاء والرمز وتعدد الدلالة وفي الاستخدام الرمزي للألفاظ، وهو ما يسميه فرويد الاستخدام المجازي metaphoric. ولهذا خلص إلى القول بالغياب في الحضور تأسيسا على إيمانه بأن الذات المدركة نفسها يحددها الغياب. وانتهاجا لخط التفكير نفسه،

يرى دريدا أن الكتابة التي يقصد بها التمثيل الحرفي للأشياء كتابة ميتة تحمل حروفها وألفاظها الموت لأنها تقوم بالدلالة في غيبة المتحدث الأول. ومن ثم يتبنى الرجل مفهوم الغياب في الحضور الذي تجسده عملية شطب الكلمة والإبقاء عليها في الوقت نفسه باعتباره التعريف الدريدي للكتابة.

عودة إلى سرقة المشار إليه. إن دريدا في رفضه للتقابل الدقيق بين العلامة وما تشير إليه يتبنى مقولة استحالة ذلك التقابل، مهما بلغت مثالية العالم الذي نتحدث عنه، بين الطرفين، أو بين الوسيلة والغاية. والوسيلة هنا هي العلامة اللغوية أما الغاية فهي المعنى، مع تعديل بسيط يتفق مع وضع للعلامة «قيد الشطب». كان الجديد الذي جاء به سارقو المشار إليه قبل دريدا الذين تحولوا عن المدلولات إلى الدوال، أي من المعنى إلى الألفاظ والأنساق اللغوية، هو تأكيد مراوغة المدلول المستمرة للدال، مما يعني استحالة «تثبيت» معنى للنص، لأن المدلول في ظل ذلك المفهوم يتحول إلى دال لمدلول آخر يتحول بدوره إلى دال لمدلول آخر، وهكذا إلى ما لا نهاية. والتعديل الذي يدخله دريدا، موسعا دائرة الفوضى واللامعني، هو أن العلامة بشطريها، وليس المدلول فقط، تؤدي إلى علامة أخرى، وإلى ما لا نهاية أيضا. لقد سرق دريدا بالفعل «الجمل بما حمل»، ولم يكتف بسرقة المشار إليه.

لقد اخترنا من قائمة المتهمين بسرقة المشار إليه ثلاثة أسماء فقط، فليست وظيفتنا في سياق الدراسة الحالية تقديم عرض مسهب جامع مانع لملف المتهمين الاثني عشر الذين حملتهم عربة شرطة اللغة التي تصورها ليتش إلى مقر القيادة للتحقيق معهم حول التهمة الموجهة إليهم. وفي ذلك الاختيار الذي مارسناه قصرنا دراستنا على العلاقة بين الدال والمدلول بصفة أساسية، وكيف كانت تلك العلاقة في مرحلة ما قبل الحداثة تقوم على التوحد بين شطري العلامة بالقدر الذي يسمح بحدوث دلالة وإنتاج معنى. كان المشار إليه حاضرا يمكن تحديده، حتى في ظل تعددية معقولة ومقبولة بل مطلوبة لتلك الدلالة. ثم تحولنا إلى سارقي المشار إليه مركزين على ما نجحوا في تحقيقه من نسف الوحدة السابقة بين طرفي العلامة، وما يعنيه ذلك من الدخول في فوضى الدلالة، وما تبعها من فوضى القراءات والتفسيرات للنص الأدبي الواحد. وأشرنا في حينه إلى أن ضرب العلاقة بين الدال والمدلول، واختفاء المشار إليه، كان يعني بالدرجة الأولى ضرب سلطة النص الأدبي.

سلطة النص

كان الحديث حتى الآن حقيقة حول سلطة أصغر وحدة لغوية - هذا إذا نحينا «الفونيم» جانبا بصفة مؤقتة واعتبرنا اللفظ متلفظا أو منطوقا أصغر وحدة لغوية. وقد كانت المعادلة السوسيرية المعروفة: علامة = $\frac{\text{دال}}{\text{مدلول}}$ = دلالة هي الخلفية التي ناقشنا في ضوئها المواقف النقدية والفلسفية من قدرة العلامة أو عدم قدرتها على إحداث دلالة. قدرة الوحدة اللغوية على إحداث دلالة، سواء كانت دلالة وحيدة أو دلالات متعددة وليست لانهائية، هي في الواقع ما نعنيه في دراستنا الحالية بـ «سلطة النص»، وهي السلطة التي يتمتع بها النص اللغوي - المصغر حتى الآن - ويؤكدها بقدرته على إحداث دلالة يمكن «تثبيتها» والوثوق فيها ولو بصفة مؤقتة. هذه السلطة، لكي تكون «سلطة»، لابد أن تتمتع بقدر من الإلزام بالنسبة إلى القارئ، سواء كان قارئا عاديا أو ناقدا. وهذا «الإلزام» يمثل صمام الأمان لعملية بل عمليات التلقي داخل اللغة الواحدة. ونعود إلى سوسير مرة أخرى، إذ إن ما تتمتع به العلامة من «سلطة إلزام»، وما يجب أن يمارسه المتلقي - داخل دائرة التدليل التقليدية - من «التزام»، يعتمدان على قانون عفوية أو اعتباطية arbitrariness العلاقة بين طرفي العلامة، وهي عفوية تكتسب شرعيتها من العرف الاجتماعي أو من اتفاق أعضاء الجماعة اللغوية الواحدة على دلالة محددة للعلامة. وهكذا يصبح لفظ «شجرة» علامة تحمل دلالة ملزمة داخل جماعة اللغة العربية، و لا يمكن أن يدل الصوت نفسه على «شيء» بالنسبة إلى أحد المستمعين و على شيء آخر لمستمع آخر داخل الجماعة نفسها، والشيء نفسه مع arbre بالفرنسية و tree بالإنجليزية.

وحينما يقوم النقاد الفلاسفة داخل تيه ما بعد الحداثة بسرقة المشار إليه، وهو ما تدل عليه العلامة اللغوية داخل علاقة تقوم على التوحد بين الدال والمدلول، كما فعل «لاكان» و «بارت»، ناهيك عن سرقة العلامة بكاملها أو وضعها «قيد الشطب»، كما فعل «دريدا»، فإن النتيجة الحتمية هي «لانهائية» الدلالة، أي استحالة تثبيت معنى واحد بعينه، باعتباره محالا إليه موثوقا فيه authoritative. «ولانهائية» الدلالة، بهذا المعنى، تعني بالنسبة إلينا «اللامعنى».

فإذا انتقلنا من النسق اللغوي الأصغر إلى الأنساق التالية فوق السلم وهي نسق الجملة ثم الفقرة ثم النص الأدبي الكامل فلن نجد كثير صعوبة في التوصل إلى النتيجة نفسها، وهي «لانهائية» دلالة النص الأدبي واستحالة

تثبيت معنى محدد له، أو قراءة بعينها أو تفسير نثق به. وبمعادلة حسابية بسيطة قد يرفضها البعض فإن نسقا لغويا بسيطا مثل جملة واحدة تقوم على «نظم» عدد من الوحدات اللغوية الصغرى، أي الألفاظ، التي تفشل في إحداث دلالة، أي تؤدي إلى لانهائية الدلالة أو اللامعنى، هذا النسق القائم على تجاور وحدات ذات دلالات لانهائية لابد أن يؤدي في نهاية الجملة إلى اللانهائية أو اللامعنى، إذ إن: صفر + صفر + صفر = صفر. وتتأكد المتاهة ما بعد الحداثية لو أننا طبقنا مبدأ «قيد الشطب» الدريدي على إحدى جملنا «المفيدة» السابقة، أي نسجل الكلمة ثم نشطبها. فلنعد هنا إلى الوراء سطرين أو ثلاثة مكررين جملة مفيدة لنرى ما يحدث لها بعد ممارسة فعل الشطب الذي يبقي على الكلمة ويلغيها في الوقت نفسه: «إن نسقا لغويا بسيطا مثل جملة واحدة تقوم على «نظم» عدد من الوحدات الصغرى، أي الألفاظ التي تفشل في إحداث دلالة... لابد أن يؤدي في نهاية الجملة إلى اللانهائية أو اللامعنى». لا نظن أننا في حاجة إلى التوقف عند الفوضى التي تعرضت لها دلالة الجملة السابقة بعد أن مارسنا معها فعل الشطب، وأبقينا بعض الألفاظ ومحوناها!! رحم الله عبد القاهر الجرجاني الذي قال «إن لفظا لا يدل على معنى هو كالضوضاء سواء بسواء».

إن خطورة ما حققه النقاد الفلاسفة في عصر ما بعد الحداثة لا يتوقف على المبحث اللغوي الجديد الذي قدموه بعد أن حرموا الدال من قدرته على الدلالة، لأن المدخل اللغوي عن طريق التوقف عند «العلامة» تتسع دوائره بطريقة منطقية، كما أشرنا في الفقرة السابقة مباشرة لندخل كل الأنساق اللغوية فوق السلم، من الجملة إلى الفقرة إلى النص الكامل، في متاهة اللامعنى.

لكن ما نفعله، ونحن نلجأ إلى المنطق والعمليات الحسابية، يبدو وكأنه «حجة العاجز» للتوصل إلى استنتاج منطقي فقط بأن ما يحدث على مستوى الوحدة اللغوية الصغرى يحدث أيضا على مستوى النص الأدبي، وكأن النقاد ما بعد الحداثيين أنفسهم لم يعترفوا بأنه لا وجود للنص ذاته، بعد أن سبق لهم أن أماتوا المؤلف ورفضوا القصدية.

وهكذا نتحول من سرقة المشار إليه إلى سرقة النص. وتمتد دروب التيه وتتلوى.



3 الذين سرقوا النص: النقد الشكلاني

سبق أن توقفنا في الفصل السابق، وفي إطالة اقتضاها السياق، عند سرقة «المشار إليه»، ثم «العلامة» بكاملها، وقلنا أيضا إن تيارات الشك في الثوابت بجميع أنواعها، فيزيقية أو ميتافيزيقية، كانت قد بدأت قبل نقل نموذج التحليل البنيوي من اللغة إلى الأدب بسنوات غير قليلة. وقلنا في حينه، إن الحديث عن سرقة «المشار إليه» أو «العلامة» أدى إلى استحالة حدوث الدلالة، أو، على الأقل، استحالة تثبيت معنى للنص اللغوي، وكنا نهدف من وراء ذلك التحليل إلى تأكيد الخطوة الأولى التي انتهت بنا إلى ما وصلنا إليه داخل المشهد النقدي المعاصر من نفي «سلطة العلامة اللغوية» أو حتى نسفها. وكان ذلك مدخلنا إلى موضوع الدراسة وهو نفي «سلطة النص الأدبي» أو نسفها بالكامل. لكننا نبهنا في نهاية الفصل السابق إلى أن المدخل اللغوي إلى نفي سلطة النص لم يكن المدخل الوحيد.

ونضيف هنا أن الحديث عن نفي سلطة النص لا يعني فقط، كما قد يتبادر إلى الذهن حتى الآن، عمليات التقليل من شأن النص أو التقليل من أهميته، أو حتى نفي وجوده بالمفاهيم النقدية

«لقد تم اختزال سلطة النص إذن إلى آلية الدلالة وليس ماهية الدلالة»

المؤلف



التقليدية باعتباره كيانا كليا متكاملا مستقلا. ولو كان الحديث مقصورا على نفي سلطة النص الذي حققته اتجاهات القراءة والتلقي واستراتيجية التفكيك، لكان حريا بنا أن نكون أكثر تحديدا للموضوع، وبدلا من الحديث عن «سلطة النص»، كما جاء في عنوان الكتاب، كان يجب أن نتحدث عن سلطة النص كما تراها اتجاهات التلقي واستراتيجيات التفكيك، أي بصورة أكثر تحديدا وفوق رقعه زمانية أكثر ضيقا. لكننا في حقيقة الأمر قصدنا مساحة زمانية أكبر ورقعة تاريخية أكثر اتساعا، تمتد من بدايات القرن العشرين إلى نهاياته: ابتداء بلغويات سوسير ومرورا بالشكلية الروسية والنقد الجديد (وكلها ما قبل الحداثة) ثم البنيوية (وهي المشروع النقدي الأساسي الذي أفرزته الحداثة)، ونظريات التلقي واستراتيجية التفكيك (وهي نظريات ما بعد الحداثة) وانتهاء بالنقد النسوى وما بعد الكولونيالي والتاريخية الجديدة والمادية الثقافية والنقد الثقافي، وهي المدارس التي ازدهرت قرب نهاية القرن، والتي كان بعضها ردة واضحة ضد ما بعد الحداثة.

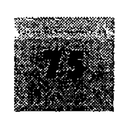
نفي سلطة النص الذي نتحدث عنه إذن في دراستنا الحالية ليس هو حرمان النص قدرته على تحقيق معنى، بل هو كل ما يعتبر إساءة لوظيفة الأدب، سواء كان ذلك حرمان النص الأدبي من قدرته على تحقيق دلالة أو معنى، كما فعلت اتجاهات التلقي واستراتيجيات التفكيك ما بعد الحداثي، أو المبالغة غير المقبولة في دور الأدب ووظيفته، وهو ما تفعله بعض المعالجات الماركسية والماركسية الجديدة والمادية الثقافية والنسوية، أو مجرد تجاهل معنى النص واعتباره أمرا مسلما به والتوقف عند آليات حدوث الدلالة بدلا من ماهيتها، كما فعلت الشكلية الروسية والبنيوية الأدبية. ذلك هو موضوع دراستنا في شقها الأول.

من الطبيعي، ونحن نتعامل مع هذه الرقعة الواسعة التي تجمع بين المتنافر وغير المتجانس من الألوان، أن تختلف دوافع تلك الاتجاهات. فدوافع النقد الشكلاني عند الشكليين الروس والنقاد الجدد ثم البنيويين، وهي الدوافع التي تحدد موقفهم جميعا من «سلطة النص»، تختلف عن دوافع نقاد التلقي والتفكيكيين، التي تختلف بالقطع عن دوافع ذلك العدد المربك من الاتجاهات النقدية التي ازدحم بها المشهد النقدي بعد دريدا و تفكيكيته. وعلى هذا الأساس، وبدافع التبسيط، نستطيع أن نضع كل مجموعة تحت مظلة واحدة تختلف عن مظلة المجموعة السابقة أو اللاحقة. لكننا ننبه إلى أن ذلك



التقسيم سوف يكون مخادعا في أحيان وقسريا في أحيان أخرى، إذ إن دوافع الاتجاهات المختلفة تحت المظلة الواحدة تتعدد وتختلف فيما بينها وبالقدر الذي يسمح ببعض هوامش الاختلاف الجوهري بين الشكليين الروس وبين النقاد الجدد وبين البنيوية، مما قد يترتب على ذلك من حالات التداخل من ناحية، وحالات الارتباك، من ناحية ثانية.

لكن الارتباك في النصف الأول من القرن العشرين، وحتى منتصف الستينيات على وجه التحديد، لا يقاس بالفوضى الكاملة التي سيطرت على المشهد النقدي في العقود التالية، خاصة عند محطتي التلقي والتفكيك، وبعد أن تحولت «النظرية» إلى غول مرعب مخيف مما دعا «جوناثان كاللر» إلى السخرية الأليمة من ذلك الواقع الجديد في كاريكاتيره الذي سبق أن أشرنا إليه في المرايا المقعرة حيث يصور شخصا يقول لآخر Thank god you are a terrorist. I thought you were a theorist !! [1]، وحيث يصبح «المنظر» النقدي أكثر خطورة وتهديدا لسلامة البشر من «الإرهابي» الذي يستخدم اليوم مبررا لتغيير الخريطة السياسية للعالم. عند محطتي التلقي والتفكيك هاتين يكون قمقم المعرفة الإنسانية قد فتح، وأطلقت على العالم أبواب الجحيم والفوضى. ولهذا، وفي محاولة لاحتواء النظرية، وإعادة المارد إلى درجة من التحكم والسيطرة، سوف نتوقف طويلا عند الأسس المعرفية، سواء تلك المأخوذة من الفلسفة أو علم النفس، التي أدت إلى ظهور «النظرية»، مؤملين بذلك أن نربط بعض الخيوط إلى الصخرة القائمة عند مدخل التيه، لعل البعض ينجح في الاسترشاد بها إلى خارج التيه النقدي. وفي المقابل، فإن خلق الإحساس بالتيه والضياع داخل دروبه ومتاهاته قد يخدم الهدف من الدراسة الحالية. وفي هذا فإن التيه الذي قد يجسده الفصل الحالي، ليس تيه المؤلف، بل تيه «النظرية» التي تتحدى التعريف وترفض علامات الطريق الإرشادية فتسقطها واحدة وراء الأخرى في تعارضات لانهائية. داخل ذلك التيه، وفيما يتعلق بسلطة النص، يتساوى «خصي» النص، أي حرمانه القدرة على تحقيق دلالة يمكن تثبيتها والوثوق فيها، وهو ما تقوم به المدارس ما بعد الحداثية بدرجات متفاوتة، مع تجاهل معنى النص، كما يفعل النقاد الشكليون، وبدرجات متفاوتة أيضا، ومع تحميل النص أكثر مما يطيق والمبالغة في تقدير سلطته غير الأدبية، كما يفعل نقاد التاريخية الجديدة والنسوية والمادية الثقافية، وبدرجات متفاوتة، بالقطع.



وربما تجدر الإشارة العابرة هنا إلى أننا حينما نتحدث عن «سلطة النص»، فإننا نعني بذلك مدى ما يفرضه النص، أو ما يفشل في فرضه، على المتلقي أثناء عملية القراءة من التزام أو عدم التزام بمعطياته هو. وهكذا تتمحور الاختلافات في حديثنا عن النص حول «استراتيجيات القراءة» التي يمارسها القارئ. ونحذر هنا أيضا أننا لا نزمع التوقف عند التفسيرات المختلفة لفعل «القراءة» أو التطورات التي مر بها المصطلح منذ أن عرف الإنسان النص الأدبي، لكننا نؤكد هنا، في عجالة، أن القراءة التي نتحدث عنها في سياق الدراسة الحالية ليست هي «القراءة الاستهلاكية» المتعجلة التي يمارسها القارئ العادي مع النص الجديد الذي يتحول عنه بمجرد الانتهاء من قراءته إلى نص آخر. لكننا نتحدث عن «إعادة القراءة» التي يمارسها القارئ العليم، كما يسميه «إسر»، وهي قراءة نقدية واعية. وهنا أيضا، وحتى نفرغ من موضوع «القراءة» بسرعة، نشير إلى أن القراءة الواعية، أو إعادة القراءة تلك، تحركت فوق سلم محدد الدرجات: من مجرد محاولة فهم النص understanding، إلى محاولة شرحه explanation أو ما يسميه الفرنسيون مجرد شرح النص explication de texte إلى الدرجة العليا والأخيرة وهي تفسير النص interpretation. وحتى لا يتبادر إلى ذهن أحد أن التفسير، باعتباره المرحلة الأخيرة فوق سلم التعامل مع النص وسلطته، استراتيجية طورتها «النظرية» في مرحلة التيه الأخيرة، أو في العقود المتأخرة من القرن العشرين، نحيل القارئ إلى سطور مبكرة جدا في كتاب «نيوتن» عن تحليل النص، يؤكد فيها أن التفسير قد ارتبط دائما بالنشاط النقدي، وإن كان يؤكد أن العصر الحديث قد أضاف إلى التفسير أبعادا غير مسبوقة في التعامل مع النص:

> ومن الواضح... أن التفسير كان دائما جزءا أساسيا من النقد، وليس تطورا حديثا خالصا. ما تغير في العصر الحديث هو أن النقاد بدأوا ينظرون إلى التفسير باعتباره أهم بكثير مما اعتقد النقاد السابقون، وطوروا آليات للتفسير تمكنهم من إنتاج نوع من النقد لم يحاول أحد إنتاجه قبل القرن العشرين (٢).

وعلى رغم أن التفسير قد شهد هو الآخر تحولات جذرية فوق المقياس الخاص به، وتحول هو الآخر إلى إحدى آليات الفوضى التي يعيشها المشهد النقدي منذ بضعة عقود، إلا أنه لن يكون من قبيل التعسف حصر تلك التحولات حول محور واحد، أو ثنائية واحدة هي الداخل والخارج، أي دراسة النص باعتباره

نصا مغلقا مكتملا في ذاته، لا يحتاج إلى أن نفتحه أمام القوي الخارجية، تؤثر فيه وتصنعه، من ناحية، ويؤثر فيها ويغيرها، من ناحية ثانية، أو دراسته باعتباره نصا مفتوحا على ذلك الخارج الذي يصنعه ويتأثر به في آن. وإلى الذين تستهويهم ثنائيات القرن العشرين شبه اللانهائية نحيلهم إلى المرايا المحدبة، حيث كانت تلك الثنائيات إحدى محطاتنا الرئيسية. ما يهمنا هنا أن ثنائية الداخل والخارج، أو ما أسماه الناقد المفصلي «نورثروب فراي» في كتابه المحوري تحليل النقد Anatomy of Criticism، ثنائية قوة الجذب المركزي centripetal، حيث يتحرك كل شيء في النص إلى الداخل في اتجاه مركز جذب أساسي، وقوة الطرد المركزي centrifugal، حيث يتحرك كل شيء إلى الخارج مبتعدا عن مركز الطرد. وبين المركزين، مركز الجذب ومركز الطرد، يقع عالمان متعارضان تمام التعارض، الأول عالم النظام والمعنى، والثاني عالم الفوضى واللامعنى.

في ختام هذه الوقفة السريعة عند ثنائية الداخل والخارج، نعود إلى كلمات نيوتن مرة أخرى، والتي تكتسب أهميتها من كونها خاتمة الدراسة التي يستعرض فيها الرجل مذاهب التفسير المختلفة. في مجال مقارنته الأخيرة بين واقع المشهد النقدي قبل الطوفان وبعده، قبل «النظرية» وبعدها، يلخص «نيوتن» حالة «النظام» التي حكمت العلاقة بين التفسير والنص. «ففي الوقت الذي كانت فيه تقاليد النقد الجديد في صعود»، يكتب «نيوتن»، «كان التفسير تحكمه مفاهيم مثل الوحدة العضوية والتماسك والكلية، وكان النص يعامل باعتباره شيئا متميزا يفرض علينا أن نتعامل معه بشروطه مع إعطاء العوامل السياقية دورا أقل أهمية». ويمضي «نيوتن» قائلا:

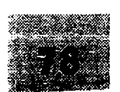
> «ولكن إذا كانت هناك أرضية مشتركة بين أشكال التفسير القائم على النظرية، والتي جاءت إلى الوجود لتتحدى تقاليد النقد الجديد، فهي أن تلك الأشكال، وبطرق متعددة، تفسر النص في الاتجاه المعاكس، وذلك عن طريق إثبات أن بلاغة نص ما، مثلا، تتعارض مع ترتيب جزئيات موضوعه، أو كيف أن وضع النص داخل سياقه يمكن أن يثبت أنه لا يتجاوز عصره، بل يتأثر بالتناقضات داخل الثقافة التي أنتجته، أو كيف أن الإنتاج الأدبي، مثل أي شكل آخر من أشكال الإنتاج، لا يمكن فصله عن قضية الأيديولوجيا، أو كيف تشكل الاهتمامات الذاتية للقارئ النص، ومن ثم تحدد الطريقة التي يقرأ ويفسر بها النص» [٣].

لقد وضع «نيوتن» يده بشكل غير مباشر على موقفين متناقضين من سلطة النص، موقف النقد الجديد حينما كان التفسير يكتسب شرعيته من القول باستقلال النص ووحدته العضوية، الداخلية، وموقف ما بعد الحداثة ممثلة في نظريات التلقي التي تصنع التفسير داخل الاهتمامات الذاتية للقارئ، وهو موقف لا يختلف، بهذا المعنى المحدد، عن موقف الاتجاهات النقدية لما بعد الحداثة حيث يعتمد التفسير على السياقات الخارجية للنص.

وهكذا نعود إلى سلطة النص، وموقف المذاهب النقدية المختلفة منها.

أ ـ الشكلية الروسية

سبق أن حددنا النقد الشكلاني باعتباره أحد المذاهب والاتجاهات النقدية التي تتوقف، في تعاملها مع النصوص الأدبية، عند آليات الدلالة، في تجاهل واضح لماهية الدلالة، سواء كان ذلك من منطلق الاعتقاد بأن القول بوجود معنى للنص أمر مفروغ منه أو مسلم به، أو من منطلق أن ذلك المعنى قد تحول إلى شكل، وهو ما يحدث في حالة الشكليين الروس بشكل واضح، أو من منطلق أن المعنى ربما لا تكون له أهمية، وهو ما يشتم من موقف البنيويين بصفة عامة. وعلى رغم أننا نضع النقد الجديد، في نسخته الأنجلو ـ أمريكية، تحت مظلة النقد الشكلاني، وهو ما يفعله عدد غير قليل من مؤرخي الحركة النقدية في القرن العشرين والذين يتحدثون عن الشكلية الروسية والنقد الجديد في نفس واحد، فيسمون الأولى الشكلانية الروسية ويسمون الثاني الشكلانية الغربية، وعلى رغم ذلك كله، ولأسباب عملية خالصة في مقدمتها تحاشي التكرار المحتمل، فإننا سوف نؤجل الحديث عن النقد الجديد إلى مرحلة متأخرة من الدراسة حيث سيكون النقد الجديد أساسا لتحديد معالم نظرية نقدية بديلة كفيلة بإخراجنا من التيه، قبل أن يفقدنا البقية الباقية من عقولنا. نحن ندرك جيدا أن مثل هذا التصريح المبكر سوف يؤلب علينا البعض الذين سيسارعون إلى التصايح في شماتة مبكرة: «لقد كشف الرجل عن لونه أخيرا. وماذا كان يجب أن نتوقع من ناقد نشأ وتشكل وعيه النقدي المبكر تحت خيمة النقد الجديد!. وسوف يصحب ذلك بالطبع اتهام المؤلف بالرجعية الفكرية. لكنني أدعو هؤلاء إلى الانتظار حتى نصل إلى ذلك الجسر لنعبره معا، فربما يدركون ساعتها أن النقد الجديد بصورته التي قدمها «ت. س. إليوت»



وطورها تلاميذه وحواريوه لا يمكن أن يكون هو البديل الذي نحلم به في عصر المتغيرات المعرفية والتداخلات اللانهائية بين ما هو جمالي وما هو ثقافي وبصورة تجعل النقد الجديد كما عرفناه «شيئا من الماضي».

لنعد بعد ذلك التنويه المبدئي إلى الشكلية الروسية، التي سبق أن توقفنا عندها في إطالة كافية في المرايا المحدبة، التي يستطيع من يشاء أن يعود إليها بحثا عن التفاصيل. ورغم ذلك الحرص على ألا نعبر جسرا سبق لنا عبوره حتى لا نرتكب خطيئة التكرار الممجوج إلا أننا سنجد أنفسنا رغما عنا نكرر بعض المقولات السابقة. ويزيد من صعوبة موقفنا في حقيقة الأمر أن مقولات الشكليين الروس الأساسية قد أصبحت مألوفة لدينا في العالم العربي عبر ناقد بنيوي افتتن به البنيويون العرب لسنوات، تماما كما حدث مع «رولان بارت»، وهو «رومان ياكوبسون» الذي بدأ حياته كأحد أعمدة الشكلية الروسية. وحينما تحول إلى البنيوية في مرحلته التالية، كانت أفكاره الأساسية، كبنيوي، تطويرا منطقيا لأفكاره المبكرة كشكلي روسي. وهكذا وصلتنا مقولات الشكلية الروسية عن «كسر الألفة defamiliarization» والعنصر «الغالب أو المهيمن the dominant»، لا عن طريق الاحتكاك المباشر بكتابات «فكتور شكلوفسكي» و «بوريس أيخنبوم» و«يوري تنيانوف»، بل عن طريق ياكوبسون في مرحلته البنيوية. وحتى لا نظلم البنيويين العرب نؤكد أنهم لم يكونوا وحدهم في ذلك، فقد حدث الشيء نفسه مع النقاد الغربيين الذين كان ياكوبسون جسرهم المبكر إلى الشكلية الروسية، والتي تأخرت لأسباب مختلفة، في الوصول إلى الغرب. ربما بسبب تأخر ترجمة أفكار الشكليين الروس الذين كان من سوء حظهم أن ارتبط ظهورهم بحدوث الثورة البلشفية، من ناحية، ثم ظهور نسخة غربية من النقد الشكلاني، اكتسبت من الشعبية والقبول بل السيطرة على الساحة النقدية ما أغنى النقد الغربي عن النظر شرقا لسنوات طويلة، ونعني بها نسخة النقد الجديد، من ناحية ثانية. ومن المفارقات اللافتة أن ذلك التزامن بين ظهور الشكليين الروس في كل من «موسكو» و «سانت بطرسبرج» وبين وقوع الثورة، وعلى رغم سبق الشكلية بعامين على الأقل، بل وعلى رغم أن الشكلية في جوهرها كانت ترفا فكريا يتعارض بصورة مباشرة مع المفهوم الثوري الجديد لوظيفة الفن ودوره في الدعاية للمبادئ الجديدة وترسيخها، وهو ما أدى إلى إجهاض الشكلية بعد ذلك بسنوات قليلة، ذلك التزامن قضى على فرص انتشار الشكلية مبكرا في الغرب الذي

أصبح ينظر بعين الريبة والشك إلى كل ما يجيء من الاتحاد السوفييتي. وحينما انتقلت مقولات الشكلية الروسية إلى أوروبا الغربية التي حملها إليها المهاجرون من روسيا وأوروبا الشرقية مثل «تودوروف» و «جوليا كريستيفا»، ساهمت تلك المقولات في صياغة البنيوية الفرنسية، بعد أن كانت الساحة قد أصبحت خالية بتراجع النقد الجديد. ولهذا لم يكن غريبا أن يتأخر تعرف النقد الغربي على الشكلية الروسية إلى أن تراجع النقد الجديد في الغرب حول منتصف الخمسينيات، وحينما تم ذلك جاء عن طريق بنيوي كان شكليا روسيا في بداية مشواره النقدي، وهو «ياكوبسون» بالطبع.

في توقفنا عند المقولات المطروقة للشكلية والتي لا نستطيع أن نضيف إليها جديدا حول «علم الأدب» و «كسر الألفة» ثم «العنصر المسيطر» فإن ما يهمنا هو تأثير تلك المقولات في نظرة الشكليين الروس إلى سلطة النص. وفي هذا نتوقف عند الرأي المفتاح الذي قدمه فكتور شكلوفسكي في مقال مبكر (١٩١٧) ترجم إلى الإنجليزية بعنوانين مختلفين، مرة Art As Device، ومرة أخري Art As Technique، ومن حسن حظنا أن الترجمة الثانية لعنوان المقال تفسر المقصود بالترجمة الأولى التي قد تربك القارئ إلى حد ما. في سياق تعريفه «العمدة» ـ من منظور الشكلية الروسية، بالطبع ـ لمفهوم كسر الألفة يكتب شكلوفسكي:

> «إن التعود يلتهم الأعمال، والملابس والأثاث وزوج المرء والخوف من الحرب... والفن موجود لمساعدة الإنسان في استعادة الحس بالحياة، إنه موجود لتمكين الإنسان من الإحساس بالأشياء، ليجعل الصخر صخريا. إن هدف الفن هو خلق الإحساس بالأشياء كما نحسها وليس كما ندركها. تكنيك الفن يقوم على جعل الأشياء غير مألوفة، على جعل الأشكال صعبة، على إطالة صعوبة الإدراك الحسي والزمن الذي يستغرقه إذ إن عملية الإدراك الحسي غاية جمالية في حد ذاتها ومن ثم يجب إطالتها. إن الفن طريقة لإدراك حرفية (فنية) الشيء، أما الشيء ذاته فلا أهمية له» [٤].

إن مفهوم «كسر الألفة» في حد ذاته لا يستحق التوقف عنده بالشرح، ثم إنه، على رغم تلك المكانة المحورية التي يحتلها عند كبار الشكليين الروس مثل «شكلوفسكي» و «ايخنبوم» و «ياكبسون»، ليس جديدا. فقد سبق أن توقف عنده

الشاعر الرومانسي «وردزورث» ثم تبعه «شيللي» في بعض السطحية التي رفضها معاصرهما «كولردج» باعتبار أن كسر الألفة الذي قصد إليه «وردزورث» توقف عند حدود اللغة. وسبق «ماثيو آرنولد» الشكليين الروس أيضا حينما كتب في مقاله عن «وظيفة النقد في الوقت الحاضر» والتي سبقت الإشارة إليها في الفصل الأول من هذه الدراسة قائلا إن وظيفة الشاعر ليست اكتشاف أفكار جديدة، بل إدخال الأفكار الموجودة في تركيبات جديدة. وهذا تعريف متميز لكسر الألفة رغم أن آرنولد لا يتحدث عن كسر الألفة صراحة. ولهذا لن نتوقف عند كسر الألفة في الشكلية الروسية إلا من زاوية علاقته بسلطة النص الأدبي.

أي نص أدبي؟ إن شكلوفسكي يكتب بالحرف الواحد: «إن الفن طريقة لإدراك حرفية الشيء، أما الشيء ذاته فلا أهمية له»! وفي ترجمة أخرى للمقولة نفسها، يحيلنا إليها روبرت شولز، تجيء الكلمات أكثر تحديدا في علاقتها بسلطة النص: «إن عملية الإدراك الحسي في الفن غاية في حد ذاتها وتجب إطالتها. إن ما يعتد به في الفن هو إدراكنا لعملية البناء، وليس المنتج النهائي» (٥). ما يعتد به في الفن، وما يؤخذ في عين الاعتبار أثناء التعامل النقدي مع النص الأدبي، ليس هو «المنتج النهائي» (النص)، بل «حرفية» النص أو تكنيك البناء، وبصورة أكثر تحديدا، حرفية جعل المألوف غير مألوف. لقد تم اختزال سلطة النص إذن إلى آلية الدلالة وليس ماهية الدلالة، مع التذكير هنا بأن إحدى ترجمتي مقال شكلوفسكي استخدمت كلمة «آلية» وهي أقرب ترجمة عربية للفظ device في الإنجليزية. ومن ثم يعلق كل من «جولي رفكين» و«مايكل رايان» في مقدمتهما عن الباب الخاص بالشكلية مؤكدين أهمية «الآلية» وليس ما يعبر عنه النص من معنى. فالأدب بالنسبة للشكليين:

> «ينظر إليه، لا باعتباره نافذة على العالم، بل شيء يتمتع بخصائص أدبية محددة تجعله أدبا مقارنا بالفلسفة أو علم الاجتماع أو السيرة. إن الأدب ليس نافذة ننظر من خلالها إلى موضوعات اجتماعية أو أفكار فلسفية أو معلومات خاصة بسيرة، لكنه بالأحرى جدارية أو لوحة على جدار، شيء له وجوده الخاص به الذي يجذب إليه الأنظار ويستحق الدراسة. إن استخدام آليات التمثيل قد تنجح في خلق نظير للواقع، وتعطي المرء انطباعا بأنه ينظر من خلال زجاج، لكن الآليات فقط هي التي تخلق ذلك الانطباع، وهي فقط التي تجعل الأدب أدبا» (٦).

«ما يجعل الأدب أدبا» هو على وجه التحديد ما ارتبط باسم «رومان ياكوبسون» في مرحلته البنيوية ذات التأثير العريض، على رغم أنه دخل عالم البنيوية محملا بتلك المقولة من أيام الشكلية الروسية. ومرة أخرى لن نتوقف كثيرا أو قليلا عند «أدبية الأدب» التي تحولت إلى جزء من غذائنا اليومي في العالم العربي لما يقرب من ربع قرن الآن في ظل الشعبية التي يتمتع بها ياكوبسون في أوساط البنيويين العرب. لكن الحديث عن أدبية الأدب، وعلى رغم اختلافات هامشية متوقعة، هو في جوهره تأكيد لأهمية آليات الدلالة في مقابل ماهيتها. وفي تركيزهم على آلية حدوث المعنى وليس المعنى في حد ذاته، بعد أن فصلوا بين النص الأدبي والاعتبارات الخارجية المختلفة، يعتمد الشكليون الروس على «رخصة» أو شرعية تقوم علي دمج مبكر للشكل والمضمون، على رغم أن ما يقوله الشكليون هنا لا تنقصه السذاجة، خاصة أنه ليس دمجا حقيقيا تصعب معه التفرقة بين الشكل والمضمون، بل مجرد إلغاء للمضمون أو تجاهله على الأقل، بعد أن تحول كل شيء، في رأيهم، إلى شكل. وهذا ما يؤكده قطب آخر من أقطاب الشكلية الروسية، هو «بوريس أيخنبوم»:

> «لقد قام الشكليون، في الوقت نفسه، بتحرير أنفسهم من التقابل التقليدي للشكل والمضمون ومن مفهوم الشكل باعتباره غطاء خارجيا أو وعاء يصب فيه سائل (المضمون). إن الحقائق تؤكد أن خصوصية الفن لا تعبر عنها العناصر التي تدخل في صنع، العمل بل الطريقة الخاصة التي تستخدم بها [تلك العناصر]» (٧).

واللافت للانتباه هنا أننا نستطيع النظر إلى معظم مقولات الشكلية الروسية من منظور كسر الألفة القائم على التركيز على آليات حدوث المعنى على حساب المعنى ذاته، والذي يتجاهله الشكليون بصورة واضحة. نستطيع أن نفعل ذلك مثلا مع مقولة أساسية عند شكلوفسكي في توصيفه للفن كآلية. فمن منطلق الاهتمام بـ «آلية» أو «حرفية» حدوث الدلالة، تحدث شكلوفسكي قائلا: «إن تكنيك الفن يقوم على جعل الأشياء غير مألوفة، على جعل الأشكال صعبة، على إطالة صعوبة الإدراك الحسي والزمن الذي يستغرقه، إذ إن عملية الإدراك الحسي غاية جمالية في حد ذاتها ومن ثم يجب إطالتها». ويجب ألا نخدع أنفسنا هنا، ونتصور أن غرابة الصورة الشعرية مثلا، وقدرتها على إثارة الدهشة والعجب، وقدرة الشاعر على الجمع بين المتباعدات، يرجع إلى اهتمام ولو بعيد بما تعنيه الصورة أو توحي به من معنى.

لقد توقفنا طويلا في أثناء بحثنا عن نظرية لغوية ونقدية عربية في المرايا المقعرة عند دراسة عبد القاهر الجرجاني للصورة الشعرية، وكيف أن الصورة كلما كانت «أغرب» و«أعجب» كانت أكثر قدرة على إثراء الدلالة، والتحرك من المعنى إلى معنى المعنى. كانت تلك عبقرية الجرجاني المبكرة حيث يتميز حديثه عن الصورة بالربط العضوي بين آليات حدوث الدلالة وماهية الدلالة. وبالطبع، كلما كانت الصورة «أغرب» و«أعجب» طالت فترة مقاومتها لفك سحرها، وبالتالي فترة إدراكها عقليا. وهو رأي يقرب، حتى الآن، من رأي «شكلوفسكي» و «ايخنبوم» الشكليين الروسيين. لكن هذا التقارب تقارب سطحي سرعان ما يتحول إلى تباعد بين عقل عربي فذ لم يتوقف عند المستوى الحسي للصورة في ذاته ولذاته، كما فعل الشكليون الروس، وتحول عن المستوى الحسي للصورة اللغوية إلى المعنى الذي يدرك عقليا. ألم يقل شكلوفسكي، في إحالة سابقة، «إن هدف الفن هو خلق الإحساس بالأشياء كما نحسها وليس كما ندركها»؟ وكانت الكلمة الإنجليزية هنا هي sensation، أي الإدراك الحسي، والتي يجري تبادلها بصفة مستمرة مع مصطلح perception، الذي يعني لكل من يعرف مبادئ الفلسفة الواقعية الإدراك الحسي للأشياء والذي يحدث عن طريق الانطباعات impressions التي تصلنا عن طريق الحواس المختلفة. وفي قوله: «وليس كما يدركها»، فإن شكلوفسكي يقابل بين الإدراك الحسي للأشياء ومعرفتنا العقلية بها as they are known. وهو التقابل نفسه الذي توقف عنده عبد القاهر طويلا في حديثه عن الصورة. لكن في الوقت الذي يتوقف فيه شكلوفسكي عند سطح الصورة كما ندركه حسيا، يركز عبد القاهر على الإدراك العقلي لها، لأن الأول مهتم فقط بآلية التدليل، ومن ثم كلما زادت غرابة بل غموض الصياغة اللغوية طالت فترة إدراكها حسيا و لفتت هذه «الصياغة اللغوية» النظر إلى نفسها، بينما يهتم البلاغي العربي بالدلالة، ومعنى المعنى، ومن ثم لا يتوقف عند آلية الدلالية إلا بالقدر الذي تمكنه فيه من وضع يده على ماهية الدلالة. وليس من قبيل التجني، إذن، وصف موقف شكلوفسكي بالسطحية التي تضعه مع «وردزورث» في سلة واحدة. وهكذا حينما يمضي شكلوفسكي في مناقشته للفن كآلية يتحدث عن الصورة ووظيفتها مؤكدا أن الهدف من الصورة ليس مساعدتنا في إدراك «معنى»:

«إن الصـورة ليست المحـال إليـه الثـابت لكل تلك التـحـولات المعقدة والذي يكشف عنها ذلك المحال إليه، وليس الهدف منها مساعدتنا في إدراك معنى، بل خلق إدراك حسي خاص بالشيء، إنها تخلق رؤية للشيء بدلا من أن تكون أداة لمعرفته» (٨).

إن محور اهتمام شكلوفسكي بالصورة يدور حول قدرتها على خلق إدراك حسي perception خاص للشيء، على تجسيدها لرؤية للشيء، وليس على مساعدتنا في إدراك معنى.

وحينما يتوقف «بوريس أيخنبوم»، القطب الثاني للشكلية الروسية، عند تعريف شكلوفسكي للصورة ووظيفتها، بل سبب وجودها، يضع النقاط فوق الحروف، بل يذهب إلى القول بأن غرابة الصورة وإطالة إدراكها إحدى آليات كسر الألفة. ـ ألم نقل إن كسر الألفة هو المفتاح الحقيقي لفهم المقولات الأساسية للشكلية الروسية؟. والواقع أن أيخنبوم يتحدث عن الصورة باعتبارها آلية «إعاقة» وعن كسر الألفة في نفس واحد، وكأن الصورة هي الوسيلة وكسر الألفة هي الغاية:

وقد رد شكلوفسكي بتقديم إجراء «جعل الشيء غريبا (ostranenie)» وإجراء الشكل المعوق «الذي يزيد من صعوبة الإدراك الحسي ومساحته الزمنية، حيث إن عملية الإدراك غاية في حد ذاتها ويفترض أن تطول». إننا ننظر إلى الفن باعتباره طريقة لكسر الآلية في الإدراك الحسي، والهدف من الصورة ليس هو تسهيل وجود المعنى أمام إدراكنا، بل خلق إدراك حسي خاص بالشيء، خلق «مشاهدة» الشيء وليس مجرد معرفته. من هنا تجيء العلاقة بين الصورة وعملية «جعل الشيء غريبا» (٩).

ومن المنطلق نفسه نستطيع أيضا دراسة مفهوم «رومان ياكوبسون» المعروف عن العنصر البنائي المسيطر في النص the dominant في ضوء كسر الألفة. ولن نتوقف هنا في أي إطالة عند ذلك المفهوم المعروف والذي حمله معه ياكوبسون إلى البنيوية من أيامه الأولى كشكلي، وهو أن لكل عصر أدبي عنصره المسيطر الذي يمكن من خلاله تحليل بناء النص الأدبي. ومرة أخرى نشير إلى أننا نتحدث عن العنصر المسيطر بنائيا، ونتحدث عن بناء النص وليس معناه الذي لا يهم الشكليين الروس في شيء. لكن البحث عن العنصر

المسيطر الذي يستطيع أن يهز البناء ويزيد من درجة غرابته، ومن ثم إلى صعوبة الإدراك وإطالة أمده، قد يتحول هو الآخر، كما يقول «ياكوبسون» «ويوري تنيانوف»، إلى «آلية» تقليدية مع طول استخدامها، وهكذا يصبح الجديد أو غير المألوف مألوفا! وهكذا تظهر الحاجة إلى البحث عن عنصر مسيطر جديد. وفي هذا البحث عن عنصر بنائي جديد وغير مألوف يتم الفصل بين الشكل والمضمون، سواء اعترف الشكليون بذلك أم لم يعترفوا. وهنا أيضا يكمن وجه الاختلاف بين الشكلية الروسية والنقد التقليدي، من ناحية، والتجاهل المتعمد لمعنى النص من ناحية ثانية. ففي الوقت الذي يرى فيه النقد التقليدي حتى نهاية القرن التاسع عشر، وتحت تأثير آراء «ماثيو آرنولد» في وظيفة النقد مقارنا بالإبداع، أن التغيرات الأدبية تغيرات ترتبط بالمضمون بالدرجة الأولى، فالأدب يتغير حينما يتغير العالم الخارجي من حوله، وهكذا تصبح وظيفة الأديب، كما قال آرنولد، ليست اكتشاف أفكار جديدة، بل إعطاء شكل فني للأفكار الموجودة. ومن هنا أيضا كان قول «آرنولد» إن وظيفة النقد أن يخلق تيارا من الأفكار الجديدة. تلك هي دوافع التغيير في النقد التقليدي. «أما بالنسبة للشكليين»، يكتب «رفكن» و «رايان»، «فإن الآليات الأدبية لا تدين بشيء لتلك الدوافع، إنها تتطور مستقلة عن تلك الدوافع، وتحدث نتيجة لدوافع ذات أصول أدبية خالصة. فلكي يكون الأدب أدبا، عليه أن يكسر ألفة ما هو مألوف بصورة مستمرة، وأن يطور إجراءات جديدة للنص أو قرض الشعر». ويمضي «رفكن» و «رايان» ليقدما نموذجا كلاسيكيا معروفا وهو التطور الذي أحدثه الكاتب الأسباني الأشهر «سيرفانتس» في شكل الرواية كتطور بنائي لا علاقة له بتغيرات كانت قائمة أو ممكنة في المناخ الفكري:

> «إن رواية سيرفانتس الساخرة «دون كيشوت»، على سبيل المثال، تسخر من الروايات الرومانسية ذات الشعبية في تعاملها مع الفرسان ورحلات البحث التي كانت الشكل «المسيطر» للنص في أيامه. وقد جاءت [الرواية] إلى الوجود، ليس بسبب تغيرات في العالم أو في حياة سرفانتس، ولكن نتيجة لتطور أدبي محدد. وهكذا فإن الآلية الجديدة للبطل المختلف عليه هي التي فرضها الشكل الروائي نفسه وجعلها ممكنة» (١٠).

بهذه السخرية من الشكل القائم ومعارضته، بعد أن تحول إلى شكل مألوف فقد جدته وفقد العنصر المسيطر فيه قدرته على لفت الأنظار إليه، يبدأ كاتب النص في البحث عن آليات جديدة غير مألوفة، وعن عنصر بنائي مسيطر جديد، وهكذا في حركة مستمرة تدور كلها عند سطح النص، سطحه فقط، في عملية تعرية مستمرة لغير المألوف، وبحث لا يكل عن غير مألوف جديد:

«وقد مضى الشكليون في ملاحظة أن الأشكال تصبح في نهاية الأمر بالغة التعقيد وتحتاج إلى تبسيط وتجديد عن طريق المعارضة التي تقوم «بتعرية» خصائصها الشكلية. وهكذا طوروا نظرية ديالكتيكية للتغير الأدبي تقوم فيها الأشكال بتوليد أشكال مضادة anti-forms وتؤدي إلى تركيبات جديدة» [١١].

وقبل التحول إلى البنيوية باعتبارها المرحلة التالية في دراستنا للنقد الشكلاني الذي اختار تجاهل الدلالة، وتوقف عند آليات حدوثها، يهمنا أن نلفت النظر في عجالة إلى العلاقة القوية بين الكثير مما نادت به الشكلية الروسية وما تبنته البنيوية الأدبية بعد ذلك بما يقرب من ربع قرن. وقد وصل الأمر إلى الامتداد الحسي المحدد، إذ إن بعض أبرز أعلام البنيوية نشأوا داخل خيمة الشكلية الروسية، وفي مقدمتهم بالطبع «ياكوبسون» و«تودوروف». وربما يكون ذلك في حد ذاته تبريرا كافيا للقفزة التي تخطينا بها، في المرحلة الحالية من الدراسة، النقد الجديد. إذ إن فترة ازدهار الشكلية الروسية القصيرة، بعد أن رفضها ستالين بسرعة منذ منتصف العشرينيات، كانت فترة قطيعة ثقافية واضحة بين الاتحاد السوفييتي وأوروبا الغربية وأمريكا بسبب التنافر المبدئي بين الشيوعية والرأسمالية. وحينما بدأ الشكليون المهاجرون في إحداث تأثير حقيقي في المشهد النقدي كانت مياه كثيرة قد مرت تحت الجسر، وأصبح المشهد معدا لظهور المشروع البنيوي الذي لم يشعر به النقاد الجدد حقيقة.

ب ـ البنيوية: التضحية بالنص من أجل النموذج

كان من قبيل المصادفة البحتة أن تتزامن كتابة السطور التالية عن البنيوية، في علاقتها بسلطة النص، مع لقاء أجرته محررة مصرية [١٢]، مع ناقد عربي كبير أكن له احتراما خاصا وأقدر جهده الصادق في محاولة

تحديث العقل العربي، وإن كنت أختلف معه حول موقفه النقدي بكامله، وهو كمال أبو ديب. وعلى رغم أن موضوع الدراسة لم يدع منذ البداية الاهتمام بالمشهد النقدي العربي بصفة خاصة أو عامة، إلا أننا لا نملك إلا أن نتوقف عند جوهر الرأي الأخير - حتى كتابة هذه السطور - لناقد عربي اشتهر بإحداث ضجة مع كل دراسة جديدة يقدمها لأكثر من ربع قرن حتى الآن، باعتبار أن ذلك الرأي الأخير تجسيد متأخر للتيه النقدي العربي. وإذا كنا ندرس التيه داخل المشهد النقدي الغربي - والشرقي أحيانا - أي داخل الثقافة / الثقافات التي أفرزت هذا الطوفان من المذاهب والمشاريع والاستراتيجيات النقدية طوال القرن العشرين، فلنا أن نتصور حال الفوضى الضاربة التي يعيشها المشهد النقدي العربي الذي فشل في إنتاج أو تطوير مذهب نقدي قومي، واكتفى بالنقل عن الآخرين ودون فهم أو تقدير للاختلاف والخطر اللذين تحدثنا عنهما بما فيه الكفاية في المرايا المقعرة.

لكن «كمال أبو ديب»، شأنه في ذلك شأن بقية الحداثيين العرب، يصر على أن ينكأ الجراح من ناحية، ويدخلنا أكثر وأكثر في تيه نقدي عربي كان واحدا من أبرز المسؤولين عن خلقه، من ناحية ثانية. فهو يتحدث، كما تحدث آخرون في العامين الأخيرين منذ صدور «المرايا المقعرة»، الذي تحدثنا فيه عن ضرورة تطوير نظرية نقدية ولغوية عربية، عن عنصرية مثل هذه الدعوى. ولسنا هنا في مجال الرد، فقد تكفلنا، وعلى مدى عامين، بتأكيد أن التنصل من الانتماءات القومية في ظل بريق الثقافات العالمية القائمة أو القادمة هو على وجه التحديد ما يريده المعسكر الغربي اليوم بقيادة الولايات المتحدة. واللافت للنظر أن ذلك الهدف الذي ربما كان خافيا على البعض حتى أحداث ١١ سبتمبر عام ٢٠٠١، لا يمكن أن يكون خافيا على أحد اليوم، بعد أن تكفل اليمين الأمريكي المتطرف برعاية حملة علنية للتشكيك في الثقافة العربية وإقناعنا بالتخلي عنها باعتبارها ثقافة متخلفة ترفض التحديث وتقاوم العصرنة. وعلى المتشككين أن يعودوا للمقالات المتوالية التي يكتبها «فرانسيس فوكوياما»، و «صامويل هنتنجتون» في العامين الأخرين والتي تؤكد وبصراحة مطلقة ما يمكن أن يكون قد خفي عليهم في كتابيهما (نهاية التاريخ، وصراع الحضارات)، من ضرورة تبني النموذج الحضاري والثقافي الغربي باعتباره النموذج «النهائي» والأمثل - وهذا هو المقصود بنهاية التاريخ.

وحيث إننا لسنا بصدد الحديث عن أي من تلك الموضوعات، فلنعد إلى التيه. وهذا هو الجانب الآخر لرأي أبي ديب الأخير، والذي يدفعنا إلى دروب جديدة من التيه العربي. فالمعروف، في إيجاز شديد، أن كمال أبو ديب تحمس للبنيوية الأدبية في بداية مشواره العلمي منذ منتصف السبعينيات، وأسس ذلك الحماس في حينه على «علمية» و «عالمية» البنيوية، وعلى كونها كفيلة بتحديث العقل العربي الذي قال عنه آنذاك إنه عاجز عن التفكير في القضايا الكلية. وكانت البنيوية بالنسبة لأبي ديب هي المنقذ من الضلال للعقل العربي. ولم تمض سوى سنوات تعد على أصابع اليد الواحدة حتى تحول بعدها كمال أبو ديب، وبقدر أكبر من الحماس، إلى التفكيكية ملقيا بنفسه في أحضان ما بعد الحداثة الغربية التي لا يقول أصحابها أنفسهم أنها امتداد للحداثة، بل نقض لها. ولم ينازع أحد الناقد العربي حقه في تبني هذه المدرسة النقدية ثم التحول إلى تلك، خاصة أن رائدهم الفرنسي «رولان بارت» قد فعلها من قبل، وبالتطرف نفسه. لكن، وبعد عشرين عاما أو يزيد، يعود كمال أبو ديب إلى نقطة البداية ليؤكد أنه رغم تراجع البنيوية داخل خيمة الثقافة الغربية التي أفرزتها منذ أكثر من ربع قرن، فإنها أكثر المذاهب النقدية ملاءمة للثقافة العربية، باعتبارها «مازالت قادرة على تقديم فهم أعمق بكثير من الاتجاهات الأخرى والإجابة عن العديد من مشكلاتنا الثقافية والنقدية». هكذا يقول أبو ديب بالحرف الواحد. ويبقى سؤال منطقي بسيط: لماذا لا تستقرون على المدرسة التي تريدون لنا اتباعها وتريحوننا؟!

لكن تلك هي قوانين التيه التي تستمد جميعا من مبدأ واحد: داخل التيه لا وجود للقواعد أو القوانين.

رغم تلك الوقفة المطولة مع «كمال أبو ديب» إلا أننا في حقيقة الأمر لم نبتعد عن موضوع الدراسة، سواء في جانبه العام وهو التيه النقدي المعاصر، أو في جانبه الخاص بالمرحلة الحالية داخل التيه، وهو البنيوية الأدبية في علاقتها بسلطة النص. فما افتتن به أبو ديب منذ أكثر من ربع قرن هو ما أسماه ناقد عربي كبير آخر وهو جابر عصفور بـ «فتنة البنيوية». وفتنة البنيوية في الواقع تقوم على ادعاءين جوهريين: ادعاء علمية النقد، وعالمية أو عمومية الدراسة النقدية القائمة على تطبيق المشروع البنيوي في التعامل مع النصوص الأدبية.

ورغما عنا، كما يحدث في مرات عديدة، نجدنا مضطرين إلى عبور جسور سبق لنا عبورها في المرايا المحدبة أو المرايا المقعرة أو الاثنين معا. لكن عزاءنا، وعزاء القارئ، على ما نأمل، أننا نعبر الجسر نفسه نحو هدف مختلف في كل مرة. وعلى هذا الأساس نعود إلى عبور جسر علمية النقد الذي امتد قويا عريضا عبر أوروبا الغربية كلها بصفة عامة بعد صعود نجم العلم باعتباره الإله الجديد للثقافة الغربية، بعد أن قالوا بموت الله بمفهومه الميتافيزيقي، وبعد أن امتد الجسر نفسه فوق روسيا الثورة بعد عام ١٩١٧ باعتبار العلم، مجسدا في «الكهربا»، المنقذ الجديد للبلاد بعد فترة طويلة من الانحطاط السياسي والتخلف الحضاري تحت حكم القياصرة. وهكذا احتضنت الثورة الروسية الإله الجديد في شغف وحماس فاقا شغف وحماس المعسكر الغربي. لكننا بهذا نبدو وكأننا نخلط بين علمية الشكلية الروسية التي بدأت قبل الثورة والتي سرعان ما وجدت نفسها على طرفي نقيض معها وبين علمية الثورة ذاتها، وكأنهما شيء واحد! الحقيقة أن الثورة حينما جاءت كانت نقطة الانفجار الأخيرة التي سبقتها عمليات غليان مستمرة ضد نظام حكم فاسد وضد تخلف عام ومطبق في جميع المجالات منذ بداية القرن العشرين على الأقل. ولهذا لم يكن غريبا احتضان إله العلم الجديد باعتباره الاختيار القادر علي إخراج البلاد من عصر الانحطاط قبل الثورة النهائية بسنوات طويلة. كان المثقفون الروس قد قبلوا العلم كإله جديد قبل حدوث الثورة بسنوات طويلة.

في ظل الافتتان بالإله الجديد، إله العلم، الذي ساد الفكر الأوربي، غربه وشرقه، لم يكن غريبا أن تلتقي البنيوية الأدبية في الكثير مما نادت به مع الشكلية الروسية مثل الرغبة في تأسيس «علم الأدب» الذي تبنى الدعوة له ياكوبسون في مرحلتيه الشكلية والبنيوية، وعالمية المعارف الإنسانية وتوحدها. وقد توقف الكثيرون في العالم العربي، في ظل فتنة البنيوية، عند «علم الأدب» كما روج له رومان ياكوبسون مبكرا باعتباره دراسة أدبية الأدب literariness، أي التركيز على ما يجعل الأدب أدبا، وما يرتبط بتلك الدعوة من الاهتمام بالقوانين العامة، و العلمية، التي تحكم النصوص الفردية وأداءها اللغوي. وحينما نتحدث عن القوانين العامة التي تحكم أداء النسق الفردي أو النص، فإننا في الواقع نتحدث عن العلمية والعالمية في آن واحد. ولنبدأ بالعلمية.

في الواقع، لا يكاد يوجد نص نقدي أنتجته الشكلية أو البنيوية، لا ترد فيه كلمة «العلم» أو العلمية. هذا الاتجاه نحو علمية النقد، والذي دعت إليه الشكلية الروسية مبكرا في القرن العشرين، ثم تبنته ورسخته البنيوية حول منتصف القرن، كان في جوهره تمردا على بقايا لاعقلانية الرومانسية في اعتمادها المطلق على الذات الفردية وعلى «حدس» الجماليين المتأخرين وفي مقدمتهم الفيلسوف الجمالي «بندتو كروتشي». وقد وفرت الدراسة العلمية للغة التي افتتح بها «سوسير» القرن العشرين الشرعية المطلوبة للنقلة العلمية، من ناحية، والنموذج الذي يمكن نقله من الدراسات اللغوية إلى التحليل الأدبي، من ناحية ثانية. وقد جمع ليفي - شتراوس بين الإنجازين حول منتصف الخمسينيات. وهكذا قدمت البنيوية نفسها إلى العالم باعتبارها دراسة علمية للأدب، على حد قول تودوروف في مرحلته البنيوية هو الآخر:

> «إن التحليل البنيوي للأدب ليس أكثر من محاولة لتحويل الدراسات الأدبية إلى نظام علمي... إلى مجموعة متماسكة من المفاهيم والآليات تهدف إلى تحقيق معرفة بالقوانين الأساسية» [١٣].

والبحث في القوانين العامة والأساسية كمدخل جوهري إلى البنيوية هو الذي دفع الناقد الروسي السابق - الذي بدأ شكليا ثم تحول إلى البنيوية، كما حدث مع ياكوبسون - إلى الحديث المبكر عن «النحو العالمي» الذي يقوم بتحديد كل ما هو عالمي. وربما يكون قد سبق تشومسكي في هذا المجال.

إن الحديث عن «القوانين العامة» التي يمكن تطبيقها على الأنساق الفردية (النصوص الأدبية) هو جوهر البنيوية الأدبية في سعيها الطموح لتحقيق العلمية و العالمية، ناهيك عن أن تلك القوانين العامة كانت هي نفسها مقتل البنيوية في نهاية الأمر. ومرة أخرى فإننا سنوفر على القارئ عبور جسور سبق لنا، ولعشرات غيرنا في العالم العربي، عبورها. فعلمية البنيوية، وكيفية تطوير النموذج العام وتحديد القوانين العامة كلها موضوعات قد قتلت بحثا وعرضا. لكنها تهمنا في السياق الحالي بقدر تأثيرها، سلبا أو إيجابا، في سلطة النص، ومن ثم سيكون توقفنا القصير هنا مع تلك القضايا بالقدر الذي تخدم به موضوع الدراسة فقط.

كيف تعمل البنيوية إذن؟ وكيف يتم التوصل إلى النموذج؟ وما درجة العلمية التي تهدف إليها والدرجة التي يتم تحقيقها؟ وما علاقة كل هذا بسلطة النص؟

إن المبدأ الأول، بل أكثر المبادئ عمومية، في محاولة تحديد كيف تعمل البنيوية هو مناقشة موقفها من العلامة اللغوية بالمفهوم السوسيري. فبالرغم من تعدد التفسيرات لحقائق الموقف النقدي في فترة الحداثة وما بعد الحداثة، فإن الموقف من العلامة اللغوية، بمفهومها السوسيري: علامة = $\frac{\text{دال}}{\text{مدلول}}$ = دلالة، يبقى نقطة الانطلاق المبدئية لمحاولات استكشاف الأرض التي تقف عليها كل من البنيوية وما بعد البنيوية، وهي نقطة الانطلاق نفسها التي تحدد موقف كل منهما من سلطة النص. ولهذا ينشغل «هوزيه هراري» في تمهيده المطول لمجموعة من الدراسات المبكرة عن نقد ما بعد البنيوية بتحديد موقف الاثنين من العلامة باعتباره مفتاح التعامل السليم مع كل منهما:

> «لو نظرنا إلى الوراء، ربما يتشكل أفضل تعريف للمشروع البنيوي، أو على الأقل أكثر التعريفات اتساقا داخل العلامة وبها. وإذا كانت البنيوية قد حاولت، فلسفيا، تحقيق استبعاد جذري للذات المتكلمة، فإنها لم تحاول، من ناحية أخرى، وضع العلامة، ببنيتها الأساسية، موضع المساءلة... أما بالنسبة لدريدا، فإن علم اللغويات والبنيوية يقومان على افتراضات مثالية مسبقة لا يتم التشكيك فيها، افتراضات تعكسها نظرتهما إلى العلامة باعتبارها مغلقة. لكن تشكك دريدا، مستخدما في ذلك الآليات التي وفرتها البنيوية، يوجه تلك الآليات ضد العلامة» (١٤).

الحديث عن موقف دريدا من العلامة اللغوية وعلاقة ذلك بموقفه من النص، في جانب منه على الأقل، مؤجل إلى حين. لكن الحديث في الإحالة السابقة عن العلامة يلخص الموقف التأسيسي للمشروع البنيوي، وموقف ذلك المشروع النقدي، بالتالي، من سلطة النص. وربما تجدر الإشارة هنا إلى مقارنة قائمة لم يتوقف عندها أحد تقريبا. ففي الوقت الذي تقوم فيه شرعية التفكيكية ـ هذا إذا كان للفوضى شرعية أصلا ـ على تركيبة خاصة من العوامل الثقافية واللغوية، تركيبة يكون فيها المناخ الفلسفي في أوروبا العنصر المهيمن في تشكيل موقف ما بعد الحداثة النقدية من سلطة النص، ويلعب الموقف الجديد من العلامة اللغوية بمفهومها السوسيري دورا أقل

أهميـة، فـإن الموقف من العـلامـة اللغـوية يلعب الـدور الأسـاسـي، إن لم يكن الوحيد، في تحديد علاقة البنيوية بسلطة النص. وبعبارة أكثر صراحة: إن المشروع البنيوي يفتقر إلى أي أبعاد فلسفية تحدد موقفه من العلامة اللغوية وعلاقة ذلك بسلطة النص. الموقف الوحيد الذي يقترب في وضوح وتحديد كاملين، مقارنا بمتاهات الظاهراتية والهرمنيوطيقا، من مجال الفكر، هو علمية النقد والدراسات الأدبية. ولهذا ترتبط البنيوية في النشأة والنهاية المبكرة بعلم اللغويات وإنجازاته. من هنا يكتسب الموقف من العلامة اللغوية أهمية محورية عند حديثنا ـ وأي حديث آخر في الواقع ـ عن البنيوية. وهكذا نعود مرة أخرى إلى موقف البنيوية من العلامة اللغوية كما حدده «هراري» في الإحالة السابقة باعتباره مدخلنا إلى سلطة النص في ذلك المشروع النقدي.

يقول هراري: إن «البنيوية لم تحاول وضع العلامة ببنيتها الأساسية موضع المساءلة»، وإنها، شأنها في ذلك شأن علم اللغويات، وكما يقول دريدا فيما بعد في تمرده على المشروع البنيوي، تقوم على افتراضات مثالية مسبقة لا يجري التشكيك فيها». والأمر هنا لا يحتاج إلى كثير إيضاح. فالبنيوية تقبل العلامة كما عرفها سوسير: العلامة = $\frac{\text{دال}}{\text{مدلول}}$ = دلالة. لا مجال لمراوغة المدلول للدال، ومن ثم لا مجال لتحول الدال إلى لفظ هائم لا يستقر. وهذا ما نقصده بالقول إن البنيوية لا تضع العلامة موضع الشك أو المساءلة. أما المقولة الثانية والتي يردّها «هراري» إلى دريدا، فترى أن البنيوية تقوم على افتراضات مثالية مسبقة، لا توضع، هي الأخرى، موضع الشك أو المساءلة. وهكذا، بينما تقوم استراتيجية التفكيك على فتح العلامة اللغوية، أمام عوامل خارجية متباينة لأنها في ذاتها غير قادرة على الدلالة، فإن العلامة اللغوية في المشروع البنيوي مغلقة، قادرة على الدلالة في ذاتها وبذاتها. خلاصة القول، وفي تكرار لما هو معروف، فإن البنيوية تقوم على فرضية وجود نظام يحكم العالم والأشياء، والنظام أو النسق العام هو ما تحاول البنيوية الوصول إليه ثم القيام بعد ذلك، وفي اتجاه معاكس، بتطبيقه على الأنساق الصغرى (النصوص الفردية).

وأهم من هذا كله، في ظل تلك الرؤية للعالم واللغة، فإن البنيوية، كما سبق أن أشرنا في بداية الفصل الحالي، تنطلق من نقطة وجود المعنى كأمر مسلم به ومفروغ منه، ومن ثم تتحول عن دراسة المعنى إلى آليات خلق المعنى حسب قواعد علمية. وهذا ما أشرنا إليه باعتباره تجاهلا واضحا للمعنى ولسلطة النص.

وهكذا نعود إلى نقطة البداية: العلمية والعالمية وآليات الدلالة.

لا نظن أننا نستطيع التوقف عند المنهج البنيوي، في أي جانب من جوانبه، دون التوقف عند «كلود ليفي - شتراوس» الذي حقق النقلة الأخيرة للبنيوية من اللغويات إلى الدراسات الأدبية عبر دراسة الأنثروبولوجيا في كتابه المحوري الأنثروبولوجيا البنيوية. ففي المجلد الأول من الكتاب، وفي معرض حديثه عن آليات الوصول إلى النسق العام انطلاقا من النسق الفردي، يتوقف شتراوس عند موقف افتراضي يتخيل فيه الحياة على كوكبنا وقد انتهت، ثم يزور الكوكب المهجور مجموعة مخلوقات من كوكب آخر لا يعرفون عنا شيئا. وهكذا يبدأون عمليات حفر وتنقيب تقودهم إلى اكتشاف مكتبة قديمة احتفظت بين أتربتها ببعض الكتب من زمان بشري سابق. ويستمر شتراوس مع الموقف الفرضى قائلا إنه سوف يأتي الوقت الذي يستطيع فيه هؤلاء الغرباء حل شفرة اللغة (الفرنسية التي كتب بها شتراوس بالطبع)، وأنها تكتب وتقرأ من اليسار إلى اليمين في تتابع من أعلى إلى أسفل. لكنهم سوف يواجهون ببعض الكتب التي لا تخضع لذلك النظام اللغوي، مثل «النوتة الموسيقية»:

> ولكن بعد محاولات فاشلة لفك شفرة النوتة الموسيقية واحدة وراء الأخرى من أعلى إلى أسفل، قد يلاحظون أن أشكال أو أنماط النغمات نفسها تتكرر على فترات، سواء كاملة أو في جزء منها، أو أن بعض الأشكال تذكرهم بقوة بأشكال سابقة. هنا تفرض النظرية نفسها: ماذا لو أن الأشكال التي تحمل تشابها عوملت باعتبارها شكلا مركبا يمكن قراءته ككل بدلا من النظر إليها في سياق تتبعي؟ وعن طريق التوصل إلى التوافق harmony يستطيعون التوصل إلى أنه لكي يكون للنوتة الموسيقية للأوركسترا معنى تجب قراءتها أفقيا، أي صفحة بعد صفحة ومن اليسار إلى اليمين ورأسيا على المحور الآخر، حيث تشكل كل الأنغام المكتوبة عموديا وحدة تشكيلية واحدة، أي حزمة واحدة من العلاقات [١٥].

كانت تلك هي النقلة التي أحدثها ليفي - شتراوس للفكر البنيوي اللغوي إلى المعارف الإنسانية الأخرى، ابتداء بالأنثروبولوجيا وانتهاء بالأدب. وبدلا من التفكير في الوحدة اللغوية ذات المعنى، كالجملة مثلا، باعتبارها نظاما أو شبكة علامات قائمة على علاقات الاختلاف، تحول إلى بنى الأساطير التي أفرزتها الشعوب في حالة البداءة وأسس لدراستها باعتبارها شبكة علاقات بين وحدات تحكمها علاقات

الاختلاف. وأبرز النماذج التحليلية التي قدمت في ضوء النقلة الجديدة هو نموذج تحليل بنية أسطورة أوديب. بنيويا فإن تلك النقلة كانت البداية الحقيقية لنقل الطبيعة العلمية للدراسات اللغوية الجديدة إلى مجال الدراسات الأدبية. وهي أيضا مدخل البنيوية إلى العالمية أو العمومية. وسوف نتحول إلى العالمية بعد قليل، لكننا هنا نكتفي بالإشارة إلى أن دراسة ليفي ـ شتراوس لعدد من الأساطير (أي الأنساق الفردية) أدت إلى استنتاجات عامة (النموذج العام)، يمكن تطبيقها بصفة عامة على أي أساطير فردية أنتجتها شعوب أو ثقافات أخرى. وهذا ما فعله أيضا فلاديمير بروب في تحليله لعدد من القصص الخرافية الروسية، ليصل إلى النتيجة نفسها. وما فعله كمال أبو ديب في مرحلته البنيوية المبكرة. ويقدم «دان سبيربر» شرحا مبسطا لعملية الوصول إلى النموذج العام في حديثه عن ليفي ـ شتراوس. ففي أثناء دراسة عالم الأنثروبولوجيا للأساطير الفردية «تبرز جوانب كثيرة لأسطورة بعينها مقارنة بأساطير أخرى. وتزيد إمكانات تحول هذه الجوانب إلى مصدر للنموذج بمقارنتها بجوانب أخرى» [١٦]. وبعيدا عن العلمية والعالمية، فإن الحديث عن العلاقة بين النسق الفردي (النص مفردا أو النصوص الفردية) والنسق العام أو النموذج البنيوي، وهو حديث يتحرك على محور دائري، أو ذهابا وعودة، من النص الفردي إلى النموذج العام وبالعكس، هو جوهر التحليل البنيوي للنص الأدبي.

وبعد أن يضع ليفي ـ شتراوس الأسس المبدئية للبنيوية يتولى الرعيل الأول من البنيويين الأدبيين تطوير المشروع البنيوي وترسيخه. ولم يكن من قبيل المصادفة، كما سبق أن أشرنا، أن يكون من بين أبرز هؤلاء شكليون سابقون في مقدمتهم، بالطبع «ياكوبسون» و «تودوروف». ومن بين هؤلاء الذين رسخوا البنيوية في أوربا في أوائل الستينيات وملأ الدنيا صخبا، ومارس مع الحداثيين العرب تأثيرا عميقا ومستمرا «رولان بارت» الذي سرعان ما تحول بعد ذلك إلى التفكيك. والواقع أن تحديده لكيفية تطوير النموذج ثم عمله يظل في مقدمة التعريفات وضوحا ودقة. ونسوق هنا أحد تعريفاته المتأخرة، بعد التحول إلى ما بعد الحداثة، والذي يقدمه في سياق مقارنة بين المنهج البنيوي ومفهوم التفكيك في ضوء دراسة تطبيقية على رواية قصيرة لـ «إدجار ألان بو»، هي الخطاب المسروق التي اعتبرها بارت التجسيد الحي والنهائي للمراوغة اللانهائية التي يمارسها المعنى مع القارئ. يقول بارت إن هناك نوعين من التحليل، في النوع الأول، وفي مواجهة كل سرديات العالم، يحاول

التحليل إقامة نموذج سردي ـ من الواضح أنه نموذج شكلي أو بنية أو نحو سرد يتم على أساسه (بمجرد التوصل إلى ذلك النموذج أو البنية أو النحو) تحليل كل نص فردي [١٧].

ولن نعود هنا إلى عدم فاعلية رحلة الذهاب والعودة التي يمارسها البنيويون مع النص بادئين بالنصوص الفردية للتوصل إلى نموذج عام يعودون إلى تطبيقه على النصوص الفردية مرة أخرى. وقد سبق أن قلنا في المرايا المحدبة إن الإبداع كان دائما سابقا على النقد وإن النص الأدبي يقنن لنفسه، وإن هلامية النموذج البنيوي العام تتضح بشكل لا يقبل المكابرة عندما يظهر نص أدبي جديد يخرج على التقاليد الأدبية مما يرغم النموذج العام على إعادة صياغة نفسه، وهكذا. وليس موضوعنا، مؤقتا على الأقل، هو تفنيد العلمية والعالمية كما تراهما البنيوية. ما يهمنا في السياق الحالي هو علاقة البنيوية في جوهرها بسلطة النص. وقد أكدنا منذ بداية الفصل الحالي أن مجرد تجاهل المعنى ـ باعتبار المعنى أمرا مفروغا منه ومسلما به ـ ليس أقل افتئاتا على سلطة النص من المذاهب ما بعد الحداثية التي تقوم على لانهائية المعنى أو إلغاء وجوده بالكامل. وقد كان انهماك البنيويين الكامل في الدلالة واهتمامهم بها إلى درجة الهوس هو التجاهل بعينه لمعنى النص والتقليل من سلطته باستثناء سلطة العلاقات اللغوية من ناحية والبنائية من ناحية ثانية.

أما أن البنيوية، كمنهج نقدي يتعامل مع النصوص الفردية من زاوية آليات الدلالة، أو بصورة أكثر تحديدا، باعتبارها أنساقا فردية صغرى تقاس علميتها في ضوء اتفاقها مع النسق أو النموذج العام، فهذا أمر يشهد به أي مرجع إنجليزي أو فرنسي يناقش المشروع البنيوي أو يعرضه. ونحيل القارئ هنا إلى تعريف أخير للبنيوية من هذا المنظور على ألا نعود إلى أي محاولات تعريف تالية. يكتب «روبرت يونج»:

> «يفترض المنهج البنيوي، إذن، أن ما يجعل المعنى ممكنا هو وجود أنساق أساسية من التقاليد التي تمكن العناصر من العمل فرادى كعلامات. والتحليل البنيوي يخاطب نسق القواعد والعلاقات الكامنة وراء كل عملية تدليل: ويقوم نشاطه في الغالب على تطوير نموذج لهذا النسق. ينطبق هذا على نماذج أنساق القربى أو الأساطير عند ليفي ـ شتراوس، كما ينطبق على نحو القص لنماذج الروائيين» [١٨].

والواقع أن القول بتجاهل المشروع البنيوي للمعنى لا يعبر تعبيرا كاملا عن النتائج المترتبة على هذا الانشغال بالنموذج وعلاقته بالنصوص الفردية، إذ إن ذلك الانشغال بالنموذج، وبآلية حدوث الدلالة، يعني أيضا، كما يضيف يونج، «أن المعنى والدلالة شفافان وقائمان، إضافة إلى إمكان التأكد العلمي من النتائج التي يتوصلان إليها» (١٩) وبالطبع إذا كان المعنى «شفافا» ـ وهو رأي عفى عليه الزمن النقدي بالكامل ـ يصبح البحث عن معنى النص عملية عديمة الجدوى. فالبنيوية، في رأي بارت، تحاول معرفة ما الذي يجعل المعنى ممكنا، بأي ثمن وبأي وسيلة، أكثر من اهتمامها بتحديد معان مكتملة للأشياء التي تكتشفها» (٢٠). ونذكر مرة أخرى، وفي عجالة شديدة، بأن موضوع «البويطيقا» والتي أسس عليها رومان ياكوبسون مشروعه لإقامة «علم الأدب»، هو أدبية الأدب، أو ما يجعل النص الأدبي أدبيا، أي ما يجعل «الرسالة اللفظية عملا فنيا»، كما يقول في ختام Linguistics and Poetics.

لكن أخطر النتائج التي ترتبت على ذلك الانشغال بالنموذج وبآلية حدوث الدلالة، هو حرمان الناقد البنيوي من آلية التفسير، فالناقد ليست وظيفته قراءة المعنى أو تفسيره إما لأنه شفاف لا يحتمل قراءة أو قراءات تفسيرية جديدة، أو لأن الانشغال بالمعنى يبعد الناقد البنيوي عن العلمية المنشودة. وهكذا يفرق تودوروف، الشكلي البنيوي الروسى الذي مارس تأثيرا متأخرا على البنيوية الأوروبية، بين اتجاهين رئيسيين في نقد النصوص الأدبية: اتجاه تفسيري وآخر بنائي، «واحد ينظر إلى النص الأدبي نفسه باعتباره موضوع معرفة كاف، والآخر ينظر إلى كل نص فردي باعتباره تجسيدا لبناء مجرد» (٢١). الاتجاه التفسيري، كما يقول تودوروف، «يحدد هدفه، وهو تسمية أو تحديد معنى النص موضوع الدراسة» (٢٢). وفي هذا السياق، فإن ما يقوله تودوروف عن القراءة اللصيقة للنص يتفق في جزء منه ويختلف في جزء آخر مع الكثير من مقولات النقد الجديد. أما الاتجاه الثاني الذي تنضوي البنيوية تحت لوائه بشكل واضح فيهتم «بتحديد القوانين العامة التي تنتج ذلك النص الفردي» (٢٣). والواقع أن تودوروف، في تقديمه لما يمكن أن نسميه بويطيقا البنيوية، يضيف بعض التعديلات الطفيفة على جوهر بدايته الشكلية، وهو يعترف صراحة بأن البنيوية امتداد للشكلية الروسية في تركيزها على ضرورة النظر إلى النص الفردي باعتباره تجسيدا لبناء عام مجرد يجيء ذلك النص إحدى صور تحققه. وحيث

إن علمية الدراسات الأدبية، أو بالأحرى علمية النقد، تقوم على الاهتمام بتلك الخاصية أو الخصائص المجردة التي تحدد أدبية الأدب، أو تجعل الأدب أدبا، كما سبق أن قال ياكوبسون، فإن بويطيقا تودوروف تلتزم بذلك المفهوم لعلمية النقد وتبتعد عن عمليات التفسير. وهكذا يمضي تودوروف في تحديد معالم بنيويته:

> إن الهدف من هذه الدراسة لم يعد هو تحديد نثر [معنى] للعمل المفرد أو تلخيصا وصفيا له، بل اقتراح نظرية لبناء الخطاب الأدبي وعمله... بصورة تجعل الأعمال الأدبية الموجودة حالات تحقق فردي لها [للنظرية] (٢٤).

وحتى يخفف تودوروف من وقع مقولاته البنيوية الشكلية، مثل القول إن النص «تجسيد لبناء مجرد»، أو إن كل نص ما هو إلا تحقيق فردي للنظرية الشكلية العامة، يضيف تعديلين يستحقان التوقف عندهما في عجالة. التعديل الأول خاص بموقفه من التفسير، إذ يستطرد في مقدمة للبيوطيقا ليؤكد أنه ليس ضد التفسير في حد ذاته: «إن تاريخ الدراسات الأدبية يتصف بوجود عملية اختلال توازن جسيمة: واختلال التوازن هذا هو ما نعارضه بشدة وليس مبدأ التفسير» (٢٥). في تراجع واه بشكل واضح، تراجع يفشل في نهاية الأمر في إنقاذ البنيوية من سجن النموذج البنيوي وآليته بل عدم فاعليته، يقول تودوروف إنه ليس ضد التفسير، بل ضد غلبة الاتجاهات التفسيرية في تاريخ الممارسة النقدية، وإنه بالطبع يود أن يوجد توازنا بين المعالجات الشكلية الصرفة، والمجردة، وبين المعالجات التفسيرية للنصوص. ومن الواضح أن البنيويين الغربيين، ناهيك عن البنيويين العرب الذين أدخلونا في متاهات فوق متاهات بتحليلاتهم «اللوغارتمية» للنصوص الأدبية، فشلوا في تحقيق ذلك التوازن الذي تحدث عنه تودوروف، وانتهوا إلى ممارسات لم «تقدم أكثر من نحو القصيدة».

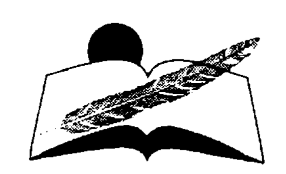
التعديل الثاني، وهو ليس تعديلا حقيقة، بل تأكيد آخر لمفهوم ياكوبسون عن «أدبية الأدب»، فهو حرص تودوروف على تأكيد أهمية دراسة الأدب كأدب:

> إن البيوطيقا، في اختلافها عن تفسير الأعمال الفردية، لا تحاول تسمية معنى، لكنها تهدف إلى الوصول إلى القوانين العامة التي تحكم ميلاد كل عمل. لكنها، وهي تختلف في ذلك

عن علوم مثل علم النفس وعلم الاجتماع، تبحث عن تلك القوانين داخل الأدب نفسه. ومن ثم، فإن البيوطيقا منهج تعامل مع الأدب يجمع بين كونه «مجردا» وكونه داخليا [٢٦].

وبصرف النظر عن التعارض المبدئي بين القول بالتعامل النقدي مع النص الأدبي «من الداخل»، وهذا هو ما يقصده تودوروف بـ «داخليا» في السياق السابق، وبين فلسفة تكامل المعارف الإنسانية، وإعادة التوحد إلى العالم أو تأكيده على الأقل، فإن ذلك التحفظ هو الآخر لم ينقذ البنيوية في نهاية المطاف، لأن الحديث عن إغلاق النص، والنظر إليه من داخله ـ كأدب فقط ـ لا ينفي انشغال المشروع البنيوي الأول والأخير بالبنى المفرغة للنص.

لكن البنى الكلية والمفرغة، من وجهة نظر البنيويين، هي على وجه التحديد ما يحقق للمشروع البنيوي عالميته مقارنا باتجاهات ومشاريع نقدية أخرى تتسم بالشعوبية والعرقية بل القومية. ونقطة تفرد البنيوية وتميزها أنها ضد «القومية» وضد كل ألوان الفردية. فالنموذج البنيوي العام للأسطورة أو الرواية، من وجهة النظر البنيوية، يقبل التطبيق، ويجب أن يقبل التطبيق، على النصوص الفردية على اختلاف انتماءاتها القومية. وربما يفسر القول بالعالمية الفتنة البنيوية في العالم العربي، من ناحية، واتهام كل من يحاول نقض المشروع البنيوي بالإقليمية والانعزالية ناهيك عن التخلف عن ركب العالم المتقدم من ناحية ثانية. وفي ذلك تكمن المفارقة المبدئية، على الأقل فيما يتعلق بالحداثيين العرب. فوسط الانبهار بشعارات «العالمية» و «الكلية» التي رفعها البنيويون الغربيون منذ البداية، نسي الحداثيون العرب أن البنى المفرغة والمجردة والعامة لا يمكن أن تحقق «التنوير» الثقافي الذي ينادون به ويرددونه كل يوم باعتباره المنقذ للعقل العربي من ظلام الجهالة والتخلف. إن التنوير يعني أهمية الرسالة أو المعنى لكل نص فردي. والمعنى أو الرسالة هو علي وجه التحديد ما يتجاهله المشروع البنيوي الذي يضحي أولا بالمعني من أجل البنية، ثم بالنص الفردي من أجل النموذج أو النسق العام.



4

الذين سرقوا النص (٢)
ما بعد الحداثة: نظرية التلقي

«أصبح النص بهذا المفهوم الجديد شيئا مليئا بالثقوب والفجوات. ثقوب يكلف القارئ وحده برتقها، وفجوات يقوم القارئ وحده بملئها»

المؤلف

ما بعد الحداثة: مقدمة عامة:

حتى زمن قريب، حتى عام ١٩٧٩ على وجه التحديد، كان المصطلحان المستخدمان في تعريف التيارات النقدية المختلفة التي شهدتها السنوات المبكرة من النصف الثاني من القرن العشرين هما: «البنيوية Structuralism» و«ما بعد البنيوية Post-Structuralism». فجأة، ومع أوائل الثمانينيات كما قلنا، ظهر مصطلحان جديدان على الساحة النقدية هما «الحداثة» و«ما بعد الحداثة» في عملية توسيع واضحة للمظلتين السابقتين. وربما يكون الناقد الأمريكي المصري الأصل إيهاب حسن أول من استخدم المصطلح الجديد المراوغ post-modernism. ولسنا هنا في مجال التفرقة بين الثنائيتين، القديمة والجديدة أو ما بين «الحداثة» و«ما بعد الحداثة»، مثلا. وحينما يحدث ذلك، فسوف يكون من زاوية علاقة ذلك بسلطة النص، سلبا أو إيجابا.

لكن استمرار المصطلحين في الثنائية الأولى ـ بنيوية / ما بعد بنيوية ـ يؤكد بالقطع أن المدرسة النقدية الوحيدة التي يمكن ربطها بالحداثة

الثقافية الغربية هي البنيوية الأدبية، اللهم إلا إذا وسعنا الدائرة التاريخية للحداثة ـ وهو ما يفعله بعض المؤرخين الغربيين للحداثة ـ وعدنا بها إلى النصف الثانى، أو الربع الأخير من القرن التاسع عشر، أو حتى أرخنا للحداثة بتاريخ نشوب الحرب العالمية الأولى في عام ١٩١٤. ساعتها تدخل الشكلية الروسية والنقد الجديد الأمريكي في دائرة الحداثة. ومرة أخرى يفعل عدد من المؤرخين ذلك. لكننا نسير مع الاتجاه الغربي العام الذي يؤرخ للنقد الحداثي ـ ونكرر: النقد الحداثي ـ بصعود نجم البنيوية الأدبية حول منتصف خمسينيات القرن العشرين. أما ما بعد الحداثة الثقافية، فقد سبق أن أشرنا بما فيه الكفاية إلى أنها بدأت قبل صعود نجم البنيوية، وأن عصر الشك في الثوابت، بما في ذلك سلطة العلم، عصر التفتت والتشرذم، عصر اختفاء الإحالات المرجعية الثابتة والموثوقة، كان قد بدأ بالفعل قبل ظهور البنيوية بسنوات، وكان المشهد النقدي ممهدا بالفعل لظهور اتجاهات نقدية تتفق مع الروح الجديدة قبل أن يوقف كتاب «كلود ليفي ـ شتراوس»، الأنثروبولوجيا البنيوية، ذلك الاتجاه أو يؤجله إلى حين. كانت النقلة التي حققها ليفي ـ شتراوس للنموذج اللغوي إلى المعارف الإنسانية الأخرى، هي التجسيد الأخير للحلم الذي راوغ الكثيرين طويلا، حلم علمية النقد. لكن التأجيل، كما قلنا، كان إلى حين. إذ سرعان ما أفل نجم البنيوية وبدأت الساحة تحتشد بالتيارات النقدية التي أفرزتها ما بعد الحداثة الثقافية، والتي عادت إلى فرض سيطرتها وفوضاها على كل شيء.

قدمت ما بعد الحداثة الثقافية مدرستين نقديتين رئيسيتين هما نظرية التلقي واستراتيجية التفكيك اللتان تمثل نقاط الاتفاق بينهما عنصر تداخل يغري البعض بالحديث عنهما وكأنهما اتجاه نقدي واحد. وكما حدث مع البنيوية كان الاتجاهان الجديدان قصيري العمر بشكل ملحوظ لأسباب تختلف بالطبع عن تلك التي سرعت من تراجع المشروع البنيوي. من بين أبرز تلك الأسباب، ولا شك، ذلك التيه الذي انتهى إليه النقد الغربي في ظل غموض النظرية ومراوغتها اللانهائية وحالة الفوضى التي خلقت لدى الكثيرين إحساسا قويا بالحنين إلى انضباط الماضي ونظامه القيمي الواضح، الحنين إلى حالة النظام والترتيب. ومن الأسباب أيضا ذلك الاستغراق الكامل في الفكر الفلسفي الذي انتهى إليه المشروع التفكيكي عند «دريدا» وتلامذته.



ويتضح التحول الجديد في المدارس النقدية التي بدأت في الظهور حول منتصف السبعينيات، في تداخل واضح مع ذروة المد التفكيكي، ثم أكدت وجودها القوي منذ بداية الثمانينيات. أبرز هذه الاتجاهات الجديدة المعروفة هي التاريخية الجديدة والماركسية الجديدة والمادية الثقافية والنقد النسوي وما بعد الكولونيالية والنقد الثقافي. واللافت للنظر أن تلك المدارس تختلف مع استراتيجية التفكيك السابقة عليها بصورة جوهرية، وإلى درجة تجعل من تلك المدارس، فرادى ومجتمعة، ردة قوية على التفكيك، بل إن بعض هذه المدارس يعتبر عودة صريحة إلى عصر سابق على كل من ما بعد الحداثة والحداثة. وعلى هذا الأساس يصعب، إن لم يكن مستحيلا، وضع تلك الاتجاهات الجديدة تحت مظلة ما بعد الحداثة. إننا نتحدث هنا عن اتجاهات نقدية ابتعدت عن التزاوج الكامل مع الفلسفة والدراسات النفسية من ناحية، وعادت إلى القول بوظيفة النص الأدبي، من ناحية ثانية. لقد أعادت إلى النص قدرته القديمة على توصيل رسالة إلى المتلقي. وفوق هذا وذاك فقد ابتعدت عن الغموض المتعمد والمراوغة المقصودة التي يجب أن يمارسها النص النقدي.

لكن ذلك لا يعني أن تلك الاتجاهات قد أخرجتنا من التيه النقدي أخيرا. فقد أضافت إلى المدارس النقدية الموجودة، وفي مقدمتها التفكيكية، ستة أو سبعة اتجاهات جديدة في تزامن أربك المتابع العليم لحركة النقد الأدبي المعاصر، فما بالنا بالمثقف العادي. ثم إن الخطوط الفاصلة بين تلك الاتجاهات، بين الماركسية الجديدة والمادية الثقافية، مثلا، بين التاريخية الجديدة والنقد الثقافي، بل بين المادية الثقافية والنقد الثقافي، وبين الماركسية الجديدة والماركسية التقليدية، وبين التاريخية الجديدة والنقد التاريخي، تلك الخطوط تتداخل فيما بينها أكثر مما تتباعد لتؤكد، مرة أخرى، الإحساس بالتيه النقدي.

من هنا فإننا سوف نناقش اتجاهات التلقي واستراتيجية التفكيك باعتبارهما المدرستين اللتين ترتبطان بعصر ما بعد الحداثة الثقافية. أما المدارس أو المذاهب التي أفرزها العقدان الأخيران من القرن، والتي لا يمكن وضعها تحت مظلة ما بعد الحداثة، فيمكن تحديد مظلة مختلفة جديدة لها، قد تكون، وبصفة مؤقتة، ما بعد التفكيكية. ألم يحدث من قبل

أن استخدم مصطلحا «البنيوية» و«ما بعد البنيوية»؟ إذن نستطيع نحت مصطلح جديد هو «ما بعد التفكيكية» إلى أن يجيء تحول أكثر إقناعا، كما حدث عندما استبدل بمصطلحي «البنيوية» و«ما بعد البنيوية» مصطلحا «الحداثة» و«ما بعد الحداثة».

وداخل التيه النقدي المعاصر تحتل الفلسفة المساحة الأكبر خاصة في سنوات التلقي والتفكيك.

كل الطرق تؤدي إلى الفلسفة في ما بعد الحداثة:

نعم كل طرق النقد ما بعد الحداثي تؤدي إلى الفلسفة. ونحن نستخدم مصطلح الفلسفة هنا كعباءة فضفاضة لتغطي كلا من الفلسفة وعلم النفس. لكن العباءة الفضفاضة هنا لا تعني الجمع علميا بين الفلسفة وعلم النفس، لأن ذلك غير صحيح. كل ما في الأمر أن القوى الأساسية في اتجاهات التلقي والتفكيك تتأثر بالفلسفة الغربية الحديثة، أي بالفكر الفلسفي الذي أنتجته أوروبا خلال أربعة أو ثلاثة قرون، مقابل التأثر باسم واحد وهو «سيجموند فرويد» في مجال الدراسات النفسية. وهكذا تحتشد الساحة النقدية بأسماء عشرات الفلاسفة الذين مارسوا تأثيرا، بطريقة أو بأخرى، في النقد ما بعد الحداثي، مثل «لوك» و«هوبز» و«هيوم» و«ديكارت» و«كانط» و«هيجل» و«نيتشه» و«سارتر» و«هوسيرل» و«هايدجر» و«جادامر»، مقابل اسم وحيد في علم النفس، هو «فرويد». وإن كان ذلك لا يعني بأي حال من الأحوال التقليل من شأن تأثير فرويد، الجذري في أحيان غير قليلة، في اتجاهات النقد الأدبي طوال القرن العشرين بكامله وليس فقط في عقدي التلقي والتفكيك. أثناء دراستنا للمحاور الرئيسية لنقد التلقي والتفكيك، إذن، سنتوقف بالتفصيل عند علاقة تلك المحاور بأبرز اتجاهات الفلسفة الغربية، من ناحية، وببعض أفكار فرويد، من ناحية ثانية. وفي ذلك سيكون من العسير، إن لم يكن من المستحيل، دراسة أي من هذه المحاور النقدية بمعزل عن الفلسفة الغربية أو علم النفس الفرويدي.

والواقع أننا، بسبب أهمية الفلسفة الغربية وعلم النفس، كنا نزمع تخصيص محطة نتوقف عندها في إطالة لنحدد أهم معالم الفكر الفلسفي والنفسي التي أثرت في تيار النقد المعاصر. لكننا نشعر بأن لتلك الوقفة

الفلسفية الصرفة محاذيرها التي يجب علينا تحاشيها. إن الفكر الفلسفي الصرف، خاصة الجانب المتأخر من الفلسفة الغربية في القرن العشرين، ونعني به مدرستي الظاهراتية Phenomenology والتأويلية Hermeneutics الألمانيتين، هذا الفكر، يمثل تحديا لقدرات دارسي الفلسفة أنفسهم على الفهم أحيانا. ويصبح الأمر أكثر صعوبة بالطبع حينما نخاطب القارئ العربي المثقف، وليس العادي، بنصوص منقولة عن لغة أجنبية. وهكذا سوف تتحول الوقفة الفلسفية المطولة ـ والتي نقدم عندها الفكر الفلسفي في ذاته قبل أن نتحول إلى تطبيقاته داخل النقد ما بعد الحداثي ـ إلى عبء ثقيل على القارئ، عبء يكون عنصر تنفير طاردا للقارئ بالدرجة الأولى. ثم إن الوقفة الفلسفية الصرفة تعني التوقف عند فكرة فلسفية بعينها عند «نيتشه» أو «هايدجر» أو «جادامر» نعود إليها فيما بعد في علاقة التأثير التي مارستها مع التلقي أو التفكيك، ربما بعد أن يكون القارئ قد ابتعد عنها، مما يعني عودته المستمرة إلى ما سبق قوله ليسترجعه في السياق السابق قبل أن يصبح قادرا على تتبع تأثيره في السياق النقدي. ثم إننا لا نريد لتلك الوقفة الفلسفية الصرفة أن تتحول عمليا إلى مرحلة من الكتاب يستطيع القارئ المتعجل تخطيها أو تجاهلها.

لهذا اخترنا أن نتخطى نحن أيضا تلك الوقفة الفلسفية الخالصة، لندخلها في صلب دراسة التلقي والتفكيك في علاقتهما بسلطة النص الأدبي، حيث يصبح الفكر الفلسفي المؤثر، أي الذي مارس تأثيرا محددا في تشكيل «النظرية» النقدية، جزءا لا يتجزأ من نسيج تلك النظرية، وحتى نوفر على القارئ حركة التنقل المكوكية المرهقة بين الفلسفة والنقد بصفة مستمرة.

ومرة أخرى، نذكر القارئ بأن الأسس الفلسفية للحداثة وما بعد الحداثة النقدية كانت في قلب اهتمامنا في «المرايا المحدبة»، بل إنها كانت محور اهتمامنا في ثلاثة فصول من تلك الدراسة السابقة. لكننا نطمئن القارئ، لا نذكر للمرة الكم، إلى أننا لن نعبر هنا جسورا سبق لنا عبورها هناك. فطبيعة الدراسة السابقة كانت تهدف إلى إثبات النشأة الفلسفية لمذهبي التلقي والتفكيك النقديين. أما طبيعة الدراسة الحالية، والتي تقوم على التخصيص بعد التعميم، فهي دراسة أصول فلسفية بعينها شكلت الموقف النقدي للنظرية في إلغائها شبه الكامل أحيانا، والكامل أحيانا

أخرى، لسلطة النص الأدبي. وبذلك لن يجد القارئ نفسه في أي مرحلة من الدراسة الحالية مضطرا لعبور أي جسور سبق له عبورها معنا في «المرايا المحدبة».

لكننا، في الوقت نفسه، لن نترك القارئ يدخل تيه المرحلة القادمة، وهي قلب التيه حقيقة، من دون أن نؤكد له وجود تلك العلاقة العضوية بين الفلسفة والمذاهب النقدية ما بعد الحداثية، ومن دون أن نقدم نموذجا أو نموذجين لتلك العلاقة يتزود بهما أثناء الضياع داخل التيه.

أما عن وجود علاقة عضوية بين النظامين النقدي والفلسفي فهذا أمر ليس ثابتا فقط، تؤكده جميع الاتجاهات داخل التيه النقدي المعاصر، لكنه أيضا أمر يعترف به النقاد المعاصرون بل يحتفون به، باعتباره تزاوجا يثري كلا من النقد والفلسفة. وهذا ما يؤكده «جيفري هارتمان» في مقدمته المحورية لعدد من الدراسات التفكيكية لنقاد مدرسة «ييل»:

> إن فصل الفلسفة عن الدراسة الأدبية لم تفد أيا منهما. فمن دون ضغط الفلسفة على النصوص، أو الضغط المتبادل للتحليل الأدبي على الكتابة الفلسفية، يصاب كل منهما بالجدب. وإذا كان هناك خطر تداخل المجالات، فإنه خطر يستحق أن نجربه. فمنذ عصر الرومانسيين الألمان وكولردج... لم نشهد تفاعلا مثمرا بين الفنين الشقيقين. وعلى رغم ذلك، فإن الازدهار الأخير للنقد الفلسفي، الذي ارتبط بأسماء مثل هايدجر وسارتر وبنجامين وبلانشو، بل حتى رتشاردز وبيرك وإمبسون، يمثل فجرا جديدا يجب ألا نسمح له بالذوبان في ضوء النهار العادي [1].

التزاوج بين الفلسفة والنقد الأدبي، إذن، أمر سعى إليه النقاد ما بعد الحداثيين. وقد سبق أن أشرنا في مرحلة سابقة من الدراسة الحالية إلى أننا نعيش عصر النقاد الفلاسفة والفلاسفة النقاد. جاك دريدا مثلا، الذي حدد إيقاع الفكر النقدي الغربي لسنوات، ومازال يمارس حضورا قويا داخل المشهد النقدي، بدأ حياته العلمية فيلسوفا أفرزته المذاهب الفلسفية المختلفة من ظاهراتية وتأويلية ووجودية. ومازال يتعاطى النقد كفيلسوف بالدرجة الأولى. وفي الوقت نفسه، فإنه لا تكاد توجد مشكلة

نقدية معاصرة، مثل الحضور والغياب، والعلاقة بين اللغة والفكر، وقضايا الشكل والمعنى، وآفاق توقعات القارئ والجماعة المفسرة، لم يتعرض لها، كلها أو في جزء منها، فلاسفة مثل هوسيرل وهايدجر وجادامر. هؤلاء جميعا، نقاد وفلاسفة، سعوا إلى ذلك التزاوج النهائي بين الفلسفة والنظرية النقدية واحتفوا به.

بقيت لنا في محطتنا الحالية، حتى بعد اختزالها، وقفتان متأنيتان بعض الشيء نقدمهما كنموذجين لذلك التزاوج الذي نتحدث عنه، مع التركيز على علاقة ذلك التزاوج بسلطة النص الأدبي أولا وأخيرا.

الوقفة الأولى مع الفيلسوف الألماني «فردريك نيتشه» الذي تؤكد جميع الشواهد أنه مارس تأثيرا عميقا في الفكر النقدي لما بعد الحداثة، وتؤكد القرائن أننا لا نستطيع تبرئته، بأي حال من الأحوال، من مسؤولية الاشتراك في سرقة النص الأدبي التي تمت في نهاية المطاف على أيدى أصحاب التلقي والتفكيك.

الوقفة الأولى محورية وبالغة الأهمية في علاقتها بجوهر تفكيكية دريدا، خاصة فيما يتصل بنقضه لميتافيزيقا الحضور، وهو النقض الذي يؤسس عليه دريدا مفاهيم الحضور والغياب ورفض الإحالة المرجعية إلى حقائق أو ثوابت موثوق بها. وموقف دريدا الذي سنعود إليه فيما بعد في سياق الدراسة الوافية لاستراتيجية التفكيك يعود برمته إلى نقد نيتشه للميتافيزيقا وثوابتها مثل مفاهيم السببية والذات والهوية والحقيقة. وسوف نتوقف هنا، في مرحلة «فتح الشهية» الحالية، عند تفتيت ـ أو بصراحة ومن دون مواربة ـ تفكيك المفهوم التقليدي للسببية باعتبارها القانون الذي يحكم العلاقة بين السبب والنتيجة، أو العلة والمعلول. لقد ظل قانون السببية، وفي ضوء مفهوم الـ logocentrism، أحد القوانين الأساسية التي تحدد نظام الكون. قانون السببية هذا، في صيغته التقليدية، يقوم على تأكيد السبق الزمني لفعل على آخر، وبمنطق شديد الصراحة والبساطة في آن، باعتبار القانون نفسه إنتاجا لسياق زماني. في السياق التقليدي يسقط حجر فوق رأس مار في الطريق فيشج رأسه. سبب ونتيجة. يصاب الإنسان بنوبة برد فترتفع حرارته. علة ومعلول. ذلك هو السياق التقليدي في مفهوم ميتافيزيقا الحضور أو الـ logocentrism.

لكن نيتشه يرى أن القانون الذي يحكم السببية، وهو قانون التتابع الزماني، قانون مقلوب أو معكوس، يقوم على إدراك النتيجة قبل السبب وليس العكس. فعندما يشعر الإنسان بألم في إصبعه، والألم هنا نتيجة جرى إدراكها أولا، يبدأ في التحرك إلى الوراء زمانيا باحثا عن سبب الألم، وحينما يكتشف دبوسا ملقى على الأرض يربط بين الوخزة التي حدثت للإصبع والألم الذي شعر به. والدبوس في هذا السياق هو السبب أو العلة الذي توصل إليه بعد إدراكه للألم. وبعملية قلب غير منطقي ـ من وجهة نظر نيتشه ـ يعاد ترتيب السياق السابق الذي أدركنا فيه المعلول قبل العلة ـ يقوم الإنسان بإعادة ترتيب السياق، منطقيا، وفي عالم منظم ومنطقي، ليقول إن وخزة الدبوس كانت سببا في إدراك الألم. وهكذا يقوم الإنسان بقلب السياق إلى «دبوس ـ ألم»، وهو عكس السياق الذي مر به أصلا: «ألم ـ دبوس».

لكن نيتشه لا يتوقف عند مجرد رصد قلب السياق، وهو قلب لا ينقصه المنطق في حد ذاته. وهكذا يحول الفيلسوف الألماني عملية تبادل الأدوار بين السبب والنتيجة، أو بين العلة والمعلول، إلى منطق جديد لنسف ميتافيزيقا الحضور، فالدبوس المادي يتم إدراكه بعد الشعور بالألم، ورغم أن الشعور بالألم قد حدث أولا إلا أننا، بسبب عملية القلب الداخلية تلك، نعود إلى افتراض وجود الدبوس قبل الألم. لأننا في حقيقة الأمر، وكما يقول نيتشه، «نتخيل العلة بعد حدوث المعلول، أي إن النتيجة أصبحت هي في حد ذاتها سببا لإدراك السبب. وهكذا تصبح العلة معلولا والمعلول علة في تبادل مستمر للأدوار، ومن دون إمكان تثبيت أي منهما في مكانه. وهذا ما يتوقف عنده «جوناثان كاللر» تمهيدا لتحديد جوهر التفكيك النقدي:

> إذا كانت النتيجة هي سببا في كون السبب سببا، إذن فالنتيجة، وليس السبب، هي ما يجب التعامل معه كأصل. وباستخدام المنطق الذي يعلي من شأن السبب في الإعلاء من شأن النتيجة، فإننا بذلك نعري ونبطل العملية البلاغية المسؤولة عن ترتيب الأولويات، وننتج بذلك عملية إزاحة مهمة. فإذا كان باستطاعة أي من السبب والنتيجة أن يحتل موقع الأصل، فإن معنى ذلك أن الأصل لم يعد أصيلا. لأنه يفقد ميزته الميتافيزيقية [٢].

إن ما فعله نيتشه في حقيقة الأمر هو نسف جميع أسس ميتافيزيقا الحضور، بل أسس الحضارة المسيحية الغربية بالكامل، فمادام «الأصل ليس أصلا» أو أصيلا، يفقد الإنسان قدرته على تثبيت الأشياء باعتبارها حقائق ثابتة، ويفقد قدرته على التقسيمات الموثوق بها مثل «الذات» والموضوع» و«الإرادة» و«الحقيقة»، لأن كل هذه التقسيمات ليست سوى أكذوبة مادامت عملية «التثبيت» مستحيلة في مواجهة عالم يحكمه التغير والاختلاف:

> إن كل تفكيرنا ليس أكثر من صناعة أكاذيب، حيث نقوم بصك مجازات تحل الاستقرار الأصيل للوجود والمعنى محل التشابه الأزلي لعالم مادي لا يخفي وراءه أي معنى روحي، عالم يقاوم في نهاية الأمر أن يترجم إلى أفكار أو مثل عليا كالعدل أو الحقيقة أو الخطيئة أو الخلاص. إن فيلسوف / فنان نيتشه النموذجي يتعلم تقبل الأمور على علاتها، ويرفض تحديد معنى للأشياء، ويتحاشى التقسيمات، ويتقبل افتقار طرائقنا في التفسير إلى أسس تقوم عليها، وأن يلقي بنفسه في لعب العالم ويرقص معه [٣].

ولسنا في حاجة هنا إلى إعادة تأكيد أن رفض ميتافيزيقا الحضور، أي الإحالة إلى مركز ثابت أو موثوق به logocentrism، ونسف ثوابت الفكر الغربي منذ بداية الفكر الفلسفي حتى الآن، كانت نقطة الارتكاز الأساسية للمشروع التفكيكي كما قدمه جاك دريدا. لكننا في حاجة إلى التذكير بالتطابق الكامل بين نقطة الارتكاز هذه ونفي ميتافيزيقا الحضور في فلسفة نيتشه، خاصة فيما يتصل بقيام الناقد الفرنسي الأصل بقلب الأنظمة والترتيبات الثابتة رأسا على عقب، وبعمليات تبادل مستمر بين ما هو مركزي وما هو هامشي. وسوف تتاح لنا العودة فيما بعد لمناقشة العلاقة بين فكر نيتشه في هذا الخصوص وبين تفاصيل الفكر الذي ترتب على ذلك عند دريدا.

الموقف الثاني ينقلنا إلى تأثير علم النفس الفرويدي في النقد ما بعد الحداثي، وفي تفكيكية دريدا على وجه التحديد. وقد اخترنا موقفا يتفق مع موقف نيتشه السابق عن قلب الأنظمة والتراتبات hierarchies رأسا على عقب، وعلاقته الواضحة بعمليات القلب التي يمارسها الناقد التفكيكي مع النص الأدبي. وكما فعل نيتشه مع ثنائية العلة / المعلول التي انتهى إلى قلب سياقها الزمني بالكامل، بعد أن حول الأصل إلى «لا أصل»، و«اللا أصل» إلى

أصل، مؤكدا أن الأصل التقليدي القائم على تأكيدات ميتافيزيقية عن الذات والحقيقة والهوية والخطيئة والخلاص ما هو إلا أكذوبة، يفعل فرويد الشيء نفسه مع أي ثنائية تجمع بين الشيء ونقيضه، مثل عادي / مرضي، والصحة العقلية / الجنون، والوعي / اللاوعي، والحياة / الموت. يتوقف فرويد أولا عند التعامل التقليدي والمألوف مع مثل تلك الثنائيات، وكيف يميل البشر إلى إعطاء أولوية أو ميزة للفظ الأول من الثنائية باعتباره «اكتمال plenitude» في مقابل اللفظ الثاني الذي يمثل نفيا أو نقصانا أو حتى تعقيدا. ويرى فرويد أن اللفظ الثاني في الثنائية، بسبب كونه الطرف الثاني مفصولا عن الطرف الأول، يمثل شيئا أو أمرا غير مرغوب فيه. ذاك هو التراتب الذي اتفق عليه، وهو تراتب يرفضه فرويد ويقوم بنسفه أو قلبه أو تفكيكه باعتباره تراتبا زائفا لا يعكس القدر الحقيقي لكل من طرفي الثنائية.

يرى فرويد أن ذلك التراتب التقليدي في الواقع لا يقوم على تميز حقيقي يتمتع به اللفظ الأول مقارنا باللفظ الثاني في ثنائية الحياة / الموت على سبيل المثال، بل على رغبة في كبت الطرف الثاني وقهره. بينما واقع الحال، من وجهة النظر الفرويدية الجديدة، أننا لا نستطيع أن نفهم اللفظ الأول، وهو «الحياة» إلا في ضوء فهم اللفظ الثاني، وهو «الموت». بل إن فهم اللفظ الثاني شرط فهم اللفظ الأول. وهكذا يخلص مؤسس علم النفس الحديث إلى قلب الترتيب أو التواتر التقليدي ليسبق الطرف الثاني الطرف الأول، وليصبح فهم الشاذ deviant أو غير المرغوب شرطا لفهم اللفظ المرغوب فيه. هل اقتربنا كثيرا من ثنائية العلة / المعلول كما تعامل معها نيتشة؟ ربما. لكن الهدف هنا يختلف عن هدف الفيلسوف الألماني، إذ إن فرويد يستمر مع ثنائياته إلى أن يدخل بها قلب التحليل النفسي الحديث، والذي سيطوره «جاك لاكان» فيما بعد تأسيسا على المبادئ الفرويدية نفسها، وحيث يقوم كل من الأستاذ والتلميذ بفهم الشخصية السوية عن طريق فهم جوانب الشذوذ عن المألوف فيها، والوصول بالشخصية المرضية إلى حالة سوية مرورا بمدخل كل ما هو غير سوي فيها.

تفكيكيا، كما سوف يركز دريدا في استراتيجيته التفكيكية فيما بعد، فإن ما يفعله فرويد هو قلب النظام التقليدي رأسا على عقب، ليصبح المركزي هامشيا والهامشي مركزيا، والأصل أكذوبة والأكذوبة أصلا. لاشيء، ولاشيء ثابت قابل للتثبيت، ولاشيء يمكن تثبيته.

أعتقد أن الوقفتين السابقتين مع نموذج فلسفي وآخر من علم النفس كانتا كافيتين لإقناع القارئ بصحة موقفنا، حينما قررنا تخطي محطة الفلسفة الصرفة في رحلتنا مع سلطة النص وتأجيل تأثيرها إلى مرحلة أكثر إثارة للحماس واستفزازا للفكر تصبح عندها جزءا من نسيج النقد ما بعد الحداثي. ولنا أن نتخيل درجة السأم التي كان يمكن أن يصاب بها القارئ العزوف عن الدراسات الفلسفية أو النفسية الخالصة. وقد قلنا إنه لا يكاد يوجد اتجاه من الاتجاهات الأربعة داخل التيه لا نلتقي عنده بفيلسوف أو بعدد من الفلاسفة الذين يمارسون حضورا قويا داخل المذاهب النقدية ما بعد الحداثية، حيث أصبح كل شيء فلسفة في جميع الاتجاهات. وربما يحسن أن ننهي وقفتنا القصيرة بإحالة القارئ إلى كلمات «سير فيليب سيدني»، الشاعر الإنجليزي الذي يعتبر أول منظر نقدي حقيقي في تاريخ النقد الإنجليزي. والكلمات التي نحيل القارئ إليها هي كلماته في وصف الفلسفة مقارنة بالتاريخ والشعر في دفاعه الشهير عن الشعر:

> فالفيلسوف... يتحدث بما هو بالغ الصعوبة، ويصعب فهم ما يقوله إلى درجة إن الإنسان الذي لا يتخذ سوى الفيلسوف مرشدا له سوف يغوص فيه إلى أن يتقدم به العمر دون أن يجد سببا ليكون أمينا. إن المعرفة التي يقدمها تعتمد على المجرد والعام إلى حد يجعل الإنسان القادر على مجرد فهمه سعيدا، وأسعد منه ذلك الذي يستطيع أن يستخدم ما فهمه.

نظرية التلقي:

قبل الدخول في المرحلة الجديدة داخل التيه النقدي، وهي نظرية التلقي Reception theory وعلاقتها بسلطة النص الأدبي، دعونا نتوقف قليلا لالتقاط أنفاسنا، من ناحية، ولنلقي نظرة فاحصة من حولنا علنا نتعرف على بعض جوانب التيه في مرحلته الجديدة وهي مرحلة ما بعد الحداثة. إلى أين وصلنا حتى الآن مع «النظرية»؟ ونحن نتحدث هنا عن منتصف السبعينيات على وجه التحديد، لأن تلك هي الفترة التي بدأت فيها نظرية التلقي في كل من أوروبا، وفي ألمانيا على وجه التحديد، وفي أمريكا تظهر على الساحة النقدية لتعيش هي الأخرى عقدا قصيرا واحدا، تماما كما حدث مع البنيوية والتفكيك.

ومنتصف السبعينيات الذي حددناه بداية لعقد نظرية التلقي يضعنا في مأزق من ناحية التأريخ ولا شك. فمن المعروف أن السبعينيات بكاملها هي عقد ازدهار التفكيكية، فكيف نبدأ هنا بالتلقي ونقدمه على التفكيك؟

لقد فعلنا ذلك لعدة أسباب أبرزها، أن عقد السبعينيات وحتى منتصف الثمانينيات تقريبا شهد سيطرة مشتركة من التلقي والتفكيك على تيار النقد الأدبي. في بداية الثمانينيات مثلا كانت المنتديات الأدبية تشهد الحديث عن إيهاب حسن، وهو واحد من أبرز أعلام التلقي، وجاك دريدا صانع التفكيك وساحره الأكبر، في آن واحد. وإن كان ذلك التزامن يؤكد في الوقت نفسه أن الرجلين ينتميان إلى جيل ما بعد الحداثة الثقافية بصفة عامة. لكنه أيضا يؤكد أن قدر التداخل بين نظرية التلقي واستراتيجية التفكيك أكبر بكثير من كم الاختلاف. وسوف نرى في صفحات قادمة من الدراسة أن التفكيك هو المشروع الأكبر الذي يمكن أن تندرج تحته نظرية التلقي. فالأصول الفلسفية، الظاهراتية والتأويلية، هي الأصول نفسها في التيارين النقديين. لكن في الوقت الذي تركز فيه نظرية التلقي على دور القارئ في تحديد معنى النص أو تفسيره، فإن استراتيجية التفكيك لا تترك زاوية من زوايا «النظرية» دون أن تتطرق إليها، بما في ذلك دور القارئ ووظيفة التلقي. وكأن نظرية التلقي، بهذا المعنى، تمثل إحدى جزئيات استراتيجية التفكيك. لهذا اخترنا أن نبدأ بالتلقي قبل أن نلقي بأنفسنا في خضم التفكيك.

عودة إلى محاولة تحديد بعض معالم المرحلة الحالية من التيه قبل استعراض موقف نظرية التلقي من النص. إلى أين وصلنا حتى الآن مع النظرية؟ كان المؤلف باعتباره منشئ النص قد أعلنت وفاته بصورة رسمية مع مقال رولان بارت، «موت المؤلف» التي كتبها عام ١٩٦٨، أي في بداية تحوله من البنيوية إلى التفكيك. وإن كان ذلك في حقيقة الأمر إعلانا رسميا للوفاة، بعد أن كان النقد الجديد والنقد الشكلاني عامة قد تبنيا قضية التعامل مع النص الأدبي بمعزل عن المؤلف «وقصديته». ويكتسب إعلان الوفاة الرسمي هنا أهمية خاصة في بداية النقد ما بعد الحداثي، إذ إن المحور الرئيسي الذي يشغل حيزا كبيرا داخل معسكر التلقي يدور حول القصدية. وقبل إعلان موت المؤلف، ومنذ بداية الخمسينيات، كما سبق أن أشرنا أكثر من مرة، كان «العلم» قد سقط باعتباره سلطة مرجعية جديدة

قادرة على تفسير كل شيء، وعلى تحقيق السعادة للبشر. ومن ثم لم تعد قضية علمية النقد، أو علم الأدب، تهم النقاد ما بعد الحداثيين في شيء. وفي الوقت نفسه فإن «العلامة اللغوية» بمفهومها السوسيري، وفي ظل توحد طرفي العلامة اللذين أصبحا كوجهي ورقة بيضاء لا نستطيع فصل أو قطع وجه أو جانب منها دون أن نقطع الآخر، كان ذلك المفهوم هو الآخر قد نسف في جوهره، وهو ما خصصنا له دراسة مطولة في الفصل الثاني من الدراسة الحالية. باختصار، كان المشهد النقدي مستعدا لنقلة جديدة تأخذ في اعتبارها كل المتغيرات السابقة. المتغيرات الثلاثة في تفاعلها تعني أنه لم يعد أمامنا سوى النص الأدبي ومعناه، خاصة بعد أن أدى سقوط إله العلم إلى سقوط المشروع البنيوي بقدرته على تحقيق العلمية والعالمية. لكن سقوط العلم كسلطة إحالية موثوق بها، ثم نسف ميتافيزيقا الحضور التي تكفل بتحقيقها الفلاسفة ابتداء بنيتشه وانتهاء بالظاهراتيين والتأويليين، وأخيرا التأكيد على عجز العلامة اللغوية عن تحقيق الدلالة بعد أن تحول التوحد السابق بين الدال والمدلول إلى مراوغة دائمة يتحرك المدلول فيها بصفة مستمرة ويحرم الدال، الذي يتحول إلى صوت أو كلمة هائمة، قدرته على الدلالة، كل هذه العوامل الجديدة تآمرت على سلطة النص وقدرته على إحداث معنى محدد أو حتى معاني متعددة.

لقد أصبح المشهد النقدي مستعدا لنقلة جديدة ـ وكأن تاريخ النقد في القرن العشرين مجموعة من النقلات المتتابعة. النقلة الجديدة كانت نقلة إلى القارئ. ونحيل القارئ هنا إلى المنطق البسيط الذي كان وراء النقلة الأخيرة والذي يعبر عنه «مورس بيكام» في تبسيط بالغ:

> يقال إن للعلامات شيئا يسمونه الدلالة أو المعنى. والعلامة، كما يقول الفرنسيون، تريد أن تقول شيئا. ورغم ذلك فليس باستطاعتها أن تقول شيئا إلا في جود شخص يستقبلها ويستجيب لما تريد قوله. وما لم تتوفر الاستجابة من جانب شخص ما، لا توجد دلالة أو معنى. ومن الواضح أنه لابد أن تندرج نظرية للعلامات تحت نظرية للمعنى. وإذا كان المعنى لا يتحقق دون استجابة، فلا يمكن أن يكون المعنى إذن داخليا، وإذا لم يكن المعنى داخليا، فلا بد أنه الاستجابة [٤].

كانت تلك هي النقلة الأخيرة في جوهرها، وهي نقلة حققت خطوتين أساسيتين تمثلان شرعية كل تفريعات نظرية التلقي وتنويعاتها. الخطوة الأولى هى التحول عن النص ومؤلفه ـ باعتبار الأول كيانا قائما، موجودا ومستقلا وكاملا في ذاته، وباعتبار الثاني كاتب النص ومنشئه الذي قصد إلى قول شيء أو توصيل معنى ـ إلى لا نص في حد ذاته، ولا معنى أو رسالة قصد إليها مؤلف لا وجود له لأنه قد مات بعد كتابة النص. وسوف تتعدد التفسيرات والجذور الفلسفية لهذا الموقف المبدئي الذي يلخص موقف نظرية التلقي من النص ومن معناه، وهي تفسيرات سوف يتاح لنا التوقف عندها فيما بعد. لكن النقلة إلى القارئ، وربط تفسير النص ومحاولة تحديد المعنى بتجربة القراءة، كان ضربة موجعة لسلطة النص، خاصة أن القراءة لم تعد هي التي تحدد معنى النص فقط، بل أصبحت هي إثبات وجوده. ويرى «أنطونيو بنيتيز ـ روجو» أن القول بأن الأدب فن يميل إلى العزلة وأنه في هدوء وخصوصية الصلاة قول خاطئ، لأن الأدب، في رأيه، أكثر الفنون ميلا إلى الاستعراض، أي إنه فن يحب أن يرى ويسمع، ويرفض العزلة والبعد عن العالم أو القارئ الذي يمكن أن يفتتن به. وفي غيبة ذلك القارئ المفتون لا وجود للنص:

> لنتذكر أن ما يكتبه المؤدي ـ بعد توقف استخدام كلمة مؤلف بشكل له ما يبرره ـ ليس نصا، لكنه شيء سابق ومختلف نوعيا: قبل ـ نص، ولكي يتم تحول الـ «قبل ـ نص» إلى نص لا بد من المرور بمراحل محددة، ومتطلبات محددة... وسوف أكتفي هنا بالقول بأن النص يولد حينما يقرأه الآخر: وهو القارئ (٥).

إن الحديث عن المؤلف ـ وهو اللقب الذي توقف استخدامه، كما جاء في السطور السابقة ـ باعتباره مؤديا performer يعود بنا إلى أحد الجذور المبكرة لنظرية التلقي، وهو دراسات اللغوي الإنجليزي «ج. ل. أوستن» حول منتصف الخمسينيات والتي قسم فيها الكلام إلى نوعين: الكلام الإخباري أو التقريري constative والكلام الأدائي performative. وفي الوقت نفسه فإن تلك السطور تحدد الجذر الثاني، وربما يكون الأهم، لنظرية التلقي، وهو الفلسفة التأويلية hermeneutics عند هايدجر وجادامر التي ترى أن الأشياء توجد فقط داخل الوعي أو عند الوعي بها.



كان أوستن في كتابه How to Do Things with Words قد قسم الكلام إلى تقريري يحتمل الصدق والكذب، وكلام يرتبط بالفعل وليس الإخبار، كما في النموذج الكلاسيكي لطقوس الزواج حينما يرد العريس أو العروس على تساؤل القسيس المعروف قائلا "I do"، فالوعد بالإخلاص للزوج أو الزوجة هنا ليس خبرا أو تقريرا يحتمل الصدق والكذب، لكنه قول يرتبط، بمجرد أدائه، بفعل الزواج بل بإتمام ذلك الفعل. ولسنا هنا في مجال دراسة لغويات أوستن التي انحصر تأثيرها لما يقرب من عشرين عاما داخل مجال الدراسات اللغوية الصرفة. ما يهمنا هنا أن الحديث عن لغة التقرير ولغة الأداء الذي كان جوهر نظرية أوستن التي عرفت باسم Speech Act Theory (SAT) اكتسب أهمية كبيرة منذ بداية السبعينيات داخل المشهد النقدي، ممهدا الطريق لنظرية التلقي ومشاركا في صياغتها، خاصة فيما يتعلق بالنقلة النهائية إلى القارئ التي أصبحت أخيرا محور اهتمام كبار نقاد التلقي مثل «ولفجانج إسر» و«ستانلي فيش»، ومحاولاتهم لربط عجلة التفسير بالقارئ وليس المؤلف أو نصه:

> وتظهر هذه المحاولات أيضا الإغراء المتزايد لـ SAT بالنسبة للنقاد المهتمين بالتحول عن فكرة النصوص الأدبية كأشياء ثابتة إلى تأكيد أهمية القراءة باعتبارها عملية بناء المعنى وليس اكتشافه. وهكذا أصبحت SAT مرتبطة، ليس فقط باستعادة قصدية المؤلف، بل أيضا بتأكيد دور القارئ والطبيعة الجماعية لتقاليد القراءة في نهاية الأمر [٦].

لكن تأثير SAT لم يقتصر على مجرد تحقيق النقلة إلى القارئ، بل تعدى ذلك إلى المساهمة في تحقيق لانهائية التفسير وفوضى القراءة. ففي ظل ما بعد الحداثة الثقافية التي تختفي فيها الثوابت والإحالات المرجعية الثابتة والموثوقة، يصعب تثبيت أي ثنائيات. ونظرية أوستن تقدم ثنائية واضحة طرفاها كلام التقرير وكلام الفعل، ثنائية تخضع لعمليات التبادل المستمر للأدوار والتي تحكم جميع ثنائيات ما بعد الحداثة ويتحول بسببها الهامشي إلى مركزي، والأصل إلى فرع. وهكذا يصل ستانلي فيش، في دراسته لنظرية SAT كما جاءت في كتاب How to Do Things With Words إلى أن أوستن كان تمهيدا مبكرا للمراوغة التفكيكية عند دريدا. والواقع أن

فيش يصل إلى نفي وجود الكلام التقريري، وأن المؤكد هو وجود الكلام الأدائي، في عملية تبادل للأدوار بين لغة التقرير ولغة الأداء تتحول في النهاية إلى عدم تأكيد شيء. بل إن «تما بيرج» في مقال لها عن الأسس النفسية للقراءة تنتهي إلى تحديد خط واضح يبدأ بـ «أوستن»، مرورا بـ «فيش»، وينتهي عند «دريدا».

وحينما ندهش لذلك الحديث، حيثما توجهنا داخل «النظرية»، عن مصطلحات مثل «المراوغة» و«الفجوة» و«الفراغ»، فلنتذكر مؤقتا أنها كلها إشكالات لغوية بالدرجة الأولى مردها إلى عمليات المراوغة المستمرة وتبادل الأدوار داخل الثنائيات، والتي سبق أن أرجعناها إلى الشكاك الأكبر، نيتشه، من ناحية، وإلى نسف الوحدة بين طرفي العلامة اللغوية من ناحية ثانية. إذ إننا لا نستطيع مبدئيا أن نفصل مراوغة المدلول وحرمان العلامة من القدرة على الدلالة عن حديث الفجوات والفراغات داخل النص. وسوف نناقش ذلك ببعض التفصيل في مرحلة لاحقة.

دعونا، ونحن نحاول تقديم صورة مكتملة لموقف نظرية التلقي من سلطة النص، نفكك تلك الصورة إلى مكوناتها التي يستطيع القارئ المتابع إعادة تركيبها في نهاية الأمر:

أ ـ سلطة القارئ بدلا من سلطة النص

أشرنا منذ قليل إلى ذلك التبسيط الرائع الذي قدم به «مورس بكهام» جوهر نظرية التلقي والقائم على فرضية بالغة البساطة ـ وإن كان ذلك لا يعني قبولها بالضرورة ـ ترى أنه ليس باستطاعة العلامة أن «تقول» شيئا إلا في وجود شخص يستقبلها ويستجيب لما تريد قوله، وأنه في حالة غيبة المستقبِل واستجابته لا توجد دلالة أو معنى. وقد قلنا في حينه إن ذلك الموقف المَبدئي القائم على أن معنى النص ـ باعتبار النص بكامله علامة، كما يقول بارت ـ لا وجود له في غيبة المتلقي هو موقف يتسق مع موقف فلسفتي الظاهراتية والتأويلية من اللغة والمعنى، وكيف أن المعنى في حقيقة الأمر لا وجود له خارج اللغة، ومن ثم لا يمكن إدراكه قبل أو خارج السياق اللغوي، مما يعني أن معنى النص لا يوجد إلا في أثناء إدراكه أو داخل وعي المتلقي للنص اللغوي.

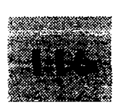
وحتى نفهم حقيقة ما حدث للنص وسلطته مع بداية الاتجاهات النقدية التي ارتبطت بما بعد الحداثة فإن الأمر لا يحتاج إلى أكثر من مقارنة موجزة بين المناهج الجديدة لتفسير النصوص وبين التفسير أو النقد التقليدي للنص، أي حتى السنوات المبكرة من القرن العشرين وقبل صعود نجم علم اللغويات الحديث وظهور المدارس النقدية الشكلانية التي ارتبطت بدرجات متفاوتة، بالطبع، بالعلم الجديد، وهي الشكلية الروسية، والنقد الجديد في جانب محدود منه، ثم البنيوية الأدبية التي اعتمدت اعتمادا كليا على النموذج اللغوي لتطوير نموذجها الخاص لقراءة النصوص الأدبية. لقد كانت القراءة النقدية ـ التي تختلف كما سبق القول عن القراءة الاستهلاكية المتسرعة ـ حتى قبل السنوات المبكرة من القرن العشرين، ومع التسليم بالاختلافات الحتمية والمتوقعة بين المذاهب النقدية المختلفة، كانت تلك القراءة تقوم على التسليم بوجود «معنى» للنص. وكان المعنى إما واضحا لا يتعرض لعمليات إخفاء متعمد أو غير متعمد، وكأن النص إناء زجاجي شفاف يكشف من النظرة الأولى عما بداخله، ولا يحتاج إلى أي جهد حقيقي من جانب القارئ للكشف عنه. وفي ظل شفافية النص كان الناقد مجرد وسيط سلبي بين النص والقارئ. أما الرأي الثاني فكان يقوم على أن للنص معنى يحجبه، ومهمة القارئ أو الناقد هي كشف المستور من معنى النص وإزاحة الأستار والحجب عنه. أي إن الناقد كان يقوم بدور أكثر إيجابية في قراءة النص وتفسير معناه. وهنا نؤكد أنه رغم الاختلاف الظاهري بين هاتين النظرتين إلى النص ومعناه، فإنه لا يوجد اختلاف حقيقي بين الموقفين، إذ إنهما ينطلقان من وجود نص يدل على معنى، والتزام الناقد، في حالة النص الشفاف وحالة النص الذي يلجأ إلى حجب المعنى، بسلطة النص باعتباره محور أي قراءات تفسيرية له. أما القراءة الجديدة التي تقترحها نظرية التلقي فترى أن... دعونا نحلّ القارئ هنا إلى كلمات واحد من أبرز أقطاب التلقي وهو «ستانلي فيش» في كتابه المحوري «هل يوجد نص داخل قاعة الدرس» Is There a Text in This Class? (١٩٨٠):

> ما الذي يقوم به المتكلمون (المتحدثون والمؤلفون والنقاد وأنا وأنت) على وجه التحديد؟ في النموذج القديم كانت وظيفة المتكلمين هي توصيل معان جاهزة أو سابقة الإعداد. وهذه

> المعاني يقال لنا إنها مشفرة، والشفرة يفترض أنها موجودة في العالم مستقلة عن الأفراد الذين يضطرون إلى الارتباط بها (هذا إذا لم يعرضوا أنفسهم لخطر وصفهم بالمارقين). لكن المعاني في النموذج الخاص بي لا يتم استخلاصها لكنها تصنع، وتصنع لا عن طريق أشكال مشفرة بل عن طريق استراتيجيات تفسير تجيء بالأشكال إلى حيز الوجود. يتبع ذلك إذن أن ما يفعله المتكلمون هو توفير الفرصة للمستمعين والقراء لصناعة المعاني (والنصوص) عن طريق دعوتهم إلى استخدام مجموعة من الاستراتيجيات (٧).

عن طريق توفير استراتيجيات قراءة معينة، في رأي فيش، اح للقراء صناعة المعاني والنصوص وليس استخلاصها أو كشف الحـ عنها. وخلاصة القول، أنه لا وجود لمعنى مستقل للنص خارج أو قـ القراءة. كان المؤلف قد مات منذ سنوات قليلة. والآن بعد أن أصـ هو الذي يصنع «النص» و«معناه»، انتقلت السلطة بالكامل إلى القارئ.

ويحسن بنا هنا أن نتوقف في بعض التركيز عند الخلفية الفلسفية، ليس لفكر ستانلي فيش فقط، بل لنظرية التلقي في جوهرها. بل إننا بعد أن نفرغ من هذه الوقفة، لن نجد صعوبة في تتبع تأثير هذه الخلفية الفلسفية بشكل واضح في الاستراتيجية التفكيكية. كانت الروح السائدة في ذروة مد التلقي هي نقض فلسفة الماهوية Essentialism ورفضها، سواء سميت بذلك الاسم، أو بالاسم الأمريكي المقارب وهو التأسيسية Foundationalism. ومن ثم فإن الاتجاه الجديد كان يسمى anti-Essentialism أحيانا و anti-Foundationalism أحيانا أخرى. وقد ارتبط الاتجاه الفلسفي الجديد باسم فيلسوف أمريكي معاصر هو رتشارد رورتي الذي نشر كتابه الثاني Philosophy and the Mirror of Nature الفلسفة ومرآة الطبيعة عام ١٩٧٩، أي قبل كتاب ستانلي فيش المحوري «هل يوجد نص في قاعة الدرس»؟ بعام واحد فقط. وحتى نفهم أهمية الموقف الفلسفي الجديد الذي لم يكن «رورتي» مؤسسا له بالقطع، لأنه كان جوهر روح العصر منذ الخمسينيات، يحتاج الأمر إلى إشارة، ولو عابرة، إلى جوهر فلسفة الماهوية أو التأسيسية.



لقد ارتبطت الفلسفة الماهوية بالفلسفة التحليلية التقليدية ذات المنحى الواقعي الواضح في قولها بأن المعرفة الإنسانية تقوم على حتمية وجود معطيات ومبادئ ومعتقدات مؤسسة تعتمد عليها المبادئ والمعتقدات الأخرى في وجودها. ومن ثم فإن تلك المبادئ والمعطيات المؤسسة لا تقبل الشك أو الطعن في صحتها أو حقيقتها حتى لا تنهار أسس المعتقدات والمبادئ التي تعتمد عليها لوجودها ـ هل ابتعدنا حقيقة عن مفهوم الـ logocentrism الذي سيقيم دريدا تفكيكيته على نسفه؟ وهكذا تقوم تأسيسية الفلسفة التحليلية على الاعتقاد بأنها وحدها مستودع الحقيقة والعقل. ثم إن الماهوية أو التأسيسية تؤمن أيضا بمبدأ «التناظر» correspondence كأساس للحقيقة التي توجد حينما يحدث التقابل أو التناظر بين الجمل أو الوحدات اللغوية وبين الواقع مما يعنيه ذلك من إيمان ساذج بشفافية اللغة التي تتحول إلى مجرد آلية للوصف والإحالة.

وذلك في الواقع هو الموقف الفلسفي الذي تمردت عليه ما بعد الحداثة الثقافية منذ الخمسينيات، وهي الروح التي جاء «رتشارد رورتي» نتاجا لها. وتلك أيضا هي الروح التي تمرد عليها نقد التلقي والتفكيك على السواء، فلا توجد حقيقة يمكن تمثيلها لغويا في نص شفاف أو غير شفاف. وهكذا، بوصولنا إلى نهاية السبعينيات، يتحول «رورتي» في كتابه عن الفلسفة ومرآه الطبيعة إلى السخرية من فكرة قدرة اللغة على أن تعكس الطبيعة كما تعكس المرآة الأشياء، من ناحية، وكون المعرفة انعكاسا داخليا للواقع، من ناحية ثانية، مقتربا بذلك من موقف الشكاك الأكبر «فردريك نيتشه» الذي اعتبر تاريخ المعرفة سلسلة من المحاولات الطائشة للإمساك بالأشياء المعكوسة داخل المرآة أو النظر إلى المرآة باعتبارها شيئا مستقلا عما تعكسه. خلاصة الأمر، أن نقاد التلقي في غالبيتهم ـ وقد تأثر «ستانلي فيش» بشكل واضح بكتاب رتشارد رورتي ـ توصلوا إلى أنه لا توجد حقيقة يمكن الإمساك بها داخل النص، فما يوجد داخل النص ليس أكثر من خيالات لا وجود لها من ناحية، ثم إن النص (المرآة) لا يمكن اعتباره كيانا مستقلا في حد ذاته.

السلطة الوحيدة المتبقية إذن هي سلطة القارئ. والتحول من سلطة النص إلى سلطة القارئ ـ مع بعض التحفظات القليلة بين آن وآخر ـ هو الموقف الذي يشترك فيه جميع أعضاء نادي التلقي من دون استثناء.

لكن نقل سلطة تفسير النص إلى القارئ ـ إلى كل قارئ قادر على قراءة النص قراءة تفسيرية ـ في ظل هذا الشك المطلق في الثوابت والمعطيات التي يمكن الإحالة إليها، تحول المعرفة الإنسانية، بما فيها المعرفة التي تصلنا عن طريق النصوص الأدبية، إلى محاولات خرقاء للإمساك بالصور داخل المرآة، على حد تعبير نيتشه. أي إلى فوضى التفسير ولانهائيته. وقد كانت تلك مشكلة أعضاء نادي التلقي ابتداء بأعضاء الفرع الألماني منه والذي سمي باسم reader -oriented criticism وأبرزهم بالطبع «روبرت هانز يوس» و«ولفجانج إسر» وانتهاء بأعضاء الفرع الأمريكي والذي سمي باسم Reception theory وأبرزهم «جوناثان كاللر» ـ نعم كاللر البنيوي ـ و«ستانلي فيش» و«إ.د. هيرش» و«دافيد بليتش» و«نورمان هولاند»، ثم الألماني «ولفجانج إسر» الذي يعتبر همزة الوصل بين الفرعين. ومادام الشيء بالشيء يذكر، فإن الفرعين يندرجان تحت تسمية عامة واحدة وهي Reader-response criticism. لقد اشتركوا جميعا في إدراك مخاطر نظرية التلقي، وفي مقدمتها فوضى التفسير بالطبع. وهكذا حاولوا جميعا تقديم ضوابط للتفسير تتمثل عند البعض بالجماعة أو الجماعات المفسرة، وأسماها آخرون بأفق التوقعات التي يجيء بها الفرد إلى النص في بداية فعل القراءة، والتي تعتبر امتدادا مباشرا لأفق التوقعات كما قدمه التأويلي الألماني «جادامر». وسوف تتاح لنا فرصة التوقف عند تلك الضوابط بتنويعاتها المختلفة في مرحلة لاحقة من الدراسة.

أعتقد أننا في حاجة، قبل التحول إلى فعل القراءة التفسيري والأدوات التي يستخدمها القارئ في تفسير النص، سواء أطلق عليها البعض «استراتيجيات التفسير»، كما فعل فيش، أو «الشفرة المناسبة» لفك شفرة النص، كما فعل رولان بارت وآخرون، إلى التوقف عند القارئ الذي قصد إليه أقطاب التلقي، وما يجب أن يتوافر في هذا القارئ وله، خاصة بعد أن انتقلت إليه السلطة الكاملة في تفسير النص. وإن كان الحديث عن القارئ في حد ذاته يعتبر أحد الضوابط الأساسية ضد فوضى التفسير. لكننا نحتاج إلى تحديد صفات ذلك القارئ الذي ستوكل إليه عملية تحديد معنى النص، ذلك المعنى المعلق في الهواء انتظارا لفعل القراءة.

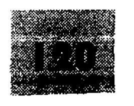
تتحدد معالم القارئ الذي يقصده أصحاب نظرية التلقي عند الأقطاب الثلاثة البارزين: «هيرش» و«إسر» و«فيش». كان «إريك دونالد هيرش» في الواقع أول الثلاثة في تحديد نوعية القارئ المقصود دون أن يشير إلى ذلك

صراحة. فعلى الرغم من انشغاله في كتابه المحوري الأول شرعية التفسير Validity in Interpretation (١٩٦٧) - ولنلاحظ ذلك التاريخ المبكر - ثم في كتابه الثاني أهداف التفسير The Aims of Interpretation (١٩٧٦) بصيغته المختلفة لنظرية التلقي والتي يؤكد فيها - في معارضة واضحة للاتجاه الغالب إلى نفي قصدية المؤلف - أننا لا نستطيع أن نصل إلى تفسير للنص بمعزل كامل عن قصد المؤلف، إلا أنه في الواقع، وبطريقة غير مباشرة، يحدد صفات القارئ القادر على القراءة التفسيرية والنقدية. ففي كتابه التأسيسي الأول يفرق هيرش بين «المعنى اللفظي للنص» verbal meaning و«دلالة النص» significance. المعني اللفظي لا يتطلب أكثر من فهم القارئ، أو بعبارة أخرى، هو موضوع الفهم. فهم ماذا؟ يجيب هيرش: «إن المعنى اللفظي هو كل ما يختار شخص ما توصيله عن طريق سلسلة من العلامات اللغوية والتي يمكن نقلها (المشاركة فيها) عن طريق تلك العلامات» (٨). ومرحلة الفهم، بهذا المعنى السابق، هي إعادة بناء المعنى اللفظي لقصد المؤلف كما عبر عنه داخل النص. وبهذا المعنى أيضا، فإن ما يتحدث عنه هيرش في تلك المرحلة الأولى من تعامل القارئ مع النص لا يختلف في شيء عن دائرة التوصيل اللغوي كما قدمها سوسير في بداية القرن باعتبارها رسالة صوتية تعبر عن مفهوم عقلي يرسلها المتحدث فيتلقاها في صيغتها الصوتية ويقوم بتحويلها إلى المفهوم العقلي الأول، ثم يقوم بإرسالها هو الآخر إذا شاء.

أما دلالة النص، وهي موضوع النقد، فترتبط، ليس بالمعنى اللفظي الذي قصد إليه المؤلف، وإن كانت القصدية عند هيرش مهمة لفهم الدلالة، ولكن بتقدير القارئ لعلاقة النص برؤيته للعالم وبفرضياته النظرية واهتماماته الفردية وتجربته الذاتية. وعلى هذا الأساس فإن فهم المعنى اللفظي للنص يرتبط عند القارئ بدرجة واضحة من اليقين، ويجب ألا ننسى أننا نتحدث عن سياق من العلامات اللغوية يحكم العلاقات بين دوالها ومدلولاتها قانون التوحد وليس المراوغة. أما فهم الدلالة، وهو مرحلة النقد والتفسير، فيرتبط بشرعية التفسير التي تقوم على إثبات أن بناء القارئ للمعنى هو أكثر التفسيرات احتمالا في ضوء كل ما يستطيع ذلك القارئ اكتشافه.

والقارئ الثاني، القارئ القادر على ممارسة النقد وبناء أكثر المعاني احتمالا، ليس هو القارئ العادي بأي حال من الأحوال. إن القارئ الذي يتوقف عند مرحلة «فهم المعاني اللفظية»، أي العلامات اللغوية داخل أنساق يحكمها قانون التوحد بين طرفي العلامة، ليس هو القارئ الذي يتحدث عنه أصحاب نظرية التلقي، لأن هذا القارئ لن يكون قادرا على «ملء فراغات النص». وقيام القارئ بملء فراغات النص هو جوهر التلقي.

وعلى رغم أن «ولفجانج إسر» ينتمي إلى الجناح الألماني من مدرسة التلقي المعروفة بـ Reader-response criticism إلا أن تعريفه للقارئ المثالي، من وجهة نظر التلقي، لا يختلف في جوهره عن التعريف العام الذي تقدمه النظرية لذلك القارئ باعتباره القارئ القادر على ملء فراغات النص. الاختلاف الوحيد الذي نلمسه في تعريف «إسر» لمن أسماه بالقارئ الضمني implied reader يرتبط بالاختلاف الوحيد تقريبا بين الجناحين الألماني والأمريكي لنظرية التلقي. فالجناح الألماني، وعند إسر على وجه التحديد، يؤمن بقصدية المؤلف. وهي قصدية يجب تحديدها في البعدين التاريخي والمعاصر، أي من منظور تلقي القارئ التاريخي، القارئ الذي كتب له المؤلف النص، وهو قارئ تعامل مع النص على أساس أفق توقعات معاصر لكتابة النص. أما البعد المعاصر فيتمثل في القارئ الحديث، قارئ القرن العشرين مثلا الذي يعود إلى النص الماضي ويقرأه في ضوء توقعات القرن العشرين. القارئ الضمني والذي تخيله إسر في كتابه الثاني عن نظرية التلقي وهو القارئ الضمني The Implied Reader (١٩٧٢) هو القارئ القادر على «مزج الأفقين»، أفق الماضي وأفق الحاضر حتى يحقق تفسيرا يقوم على ملء فراغات النص وإنهاء مراوغته. وفي ذلك، فإن إسر يؤسس رؤيته على أساس قصدية المؤلف. ويفرق إسر بين القارئ الفعلي الذي ينتمي إلى أفق التوقعات التاريخي والذي يقرأ النص بطريقة ما، والقارئ الضمني المعاصر الذي يقرأه بطريقة أخرى. ذلك القارئ الضمني هو القادر على إعادة تشفير أفق التوقعات الماضي وإعادة بناء السياقات الاجتماعية والتاريخية للنص، ثم فك شفرات ذلك الأفق مما يمكنه من فهم حقائق لم يكن يعرفها. وتعلق «تيما بيرج» على ازدواجية الآفاق عند إسر وأهميتها والنتائج المترتبة عليها قائلة:



بمعنى آخر، فإن بيوريتاني Puritan القرن السابع عشر قرأ رواية رحلة حاج Pilgrim's Progress [رواية القس الإنجليزي جون بنيان] ليعرف ما لم يكن في العادة قادرا على معرفته (إذا كان قد نجا من الجحيم أم لا)، في الوقت الذي يقرأها قراء الأجيال التالية بهدف دخول واقع التطهير، ليعرفوا حقيقة أن تكون متطهرا، وهكذا، وبمعنى آخر، يصبحون قراء ضمنيين. يبدو أن الأجيال التالية فقط هم الذين يصبحون قراء ضمنيين، فالقارئ المعاصر [للرواية] قارئ ضمني بالفعل... ورغم ذلك فليس هذا سبب قراءة رحلة حاج بالنسبة إلى جميع القراء فقد قرأها البعض بغرض فهم الأمثولة allegory، بينما قرأها البعض الآخر باعتبارها قصة مغامرات جيدة [٩].

وهذا هو أيضا مفهوم «ستانلي فيش» عن «القارئ العليم informed reader» القادر على تحقيق مزج نهائي بين تجربة القراءة وبنية القصد، وبصورة يصعب فيها تميز واحدة عن الأخرى. «ما أريد قوله، إذن، هو: أن شكل تجربة القارئ، والوحدات الشكلية، وبنية القصد تصبح واحدة، ومن ثم فإن مسألة الأسبقية والاستقلالية غير واردة» [١٠]. إن ما يؤكده فيش هنا، وفي أماكن أخرى من كتاب هل يوجد نص داخل قاعة الدرس؟ ومن قبل في كتابه المبكر «حينما تفاجئه الخطيئة: القارئ في الفردوس المفقود Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost» (١٩٦٧)، أن قارئه شبه المعجزة قادر على تحقيق عملية توحد بين تجربته الذاتية في قراءة النص والوحدات البنائية للنص وقصد الشاعر والجماعة المفسرة التي ينتمي إليها ذلك القارئ. وإذا كان ذلك التوحد يبدو مستحيلا يتعمد تعجيز القارئ ووضع العراقيل التي يستحيل التغلب عليها في طريقه، فإن عذر فيش هنا هو تخوفه من فوضى القراءة والتفسير، وهو خوف اشترك فيه أصحاب التلقي جميعا. وسوف نؤكد في مرحلة لاحقة، ونحن نحاول الخروج من التيه النقدي المعاصر، أن ذلك التخوف كان في محله وله ما يبرره. فعلى رغم حرص الجميع على كبح جماح ذاتية القارئ وقهرها، فإن كل محاولاتهم باءت بالفشل.

ويضيف «رولان بارت» في مرحلته ما بعد البنيوية، صفة أساسية أخرى يجب توافرها في القارئ. فالنص، بنيويا كان أو غير بنيوي، هو مجموعة شفرات، أو رسالة مشفرة يقوم القارئ بحل شفراتها أو فكها. وفك شفرات

النص ليس عملية يقدر عليها القارئ العادي، خاصة إذا سحبنا الحديث عن الشفرات على التناص حيث يصبح النص نسيجا مركبا من نصوص أخرى. إن النص بذلك المفهوم الذي يقدمه بارت هو نتاج مجموعة متعددة من الخطابات الثقافية التي يتوقف فهم النص ككل على فهمها. ومن ثم فإن القارئ فقط هو الذي يستطيع فك تلك الشفرات إذا كان مؤهلا لتلك الوظيفة. ويحدد بارت في الواقع معالم القارئ والشروط الواجب تحققها فيه في Image, Music, Text (١٩٧٧) على النحو التالي:

> إن النص ليس خطا من الكلمات التي تقدم معنى لاهوتيا مفردا (وهو رسالة المؤلف / الإله)، بل فراغ متعدد الأبعاد تمتزج وتتصارع داخله مجموعة متنوعة من الكتابات غير الأصيلة. إن النص نسيج من المقتطفات المأخوذة من مراكز ثقافية عديدة... ولكن هناك مكان واحد تتركز داخلة تلك التعددية وهذا المكان هو القارئ، وليس المؤلف، كما كان يقال حتى الآن. إن القارئ هو الفراغ الذي تكتب فوقه جميع الاقتطافات التي تكون الكتابة... إن وحدة النص ليست في نقطة البداية بل في نقطة الوصول [11].

وهكذا يكون القارئ المؤهل لقراءة شكل روائي أو قصصي قراءة نقدية واعية هو القارئ الذي يملك شفرة النص.

ويلخص باحث أمريكي متأخر، هو بيير بوردييه «Pierre Bordieu» هذه المواقف المتقدمة جميعا في كتاب له بعنوان Distinction (١٩٨٤). ورغم انتماء الكتاب وصاحبه إلى الدراسات الثقافية، التي أسميناها من قبل، وبصفة مؤقتة، «ما بعد التفكيكية»، إلا أن «بوردييه»، في سياق حديثه عن شكلين فنيين مختلفين عن الأدب، وهما الموسيقى والرسم، يضع يده على جوهر كل ما توقعه أرباب التلقي في القارئ العليم. فهو يفرق بين قراءة الاستهلاك والقراءة النقدية بمفردات تذكرنا بالقطع بالتفرقة التي قدمها «هيرش» من قبل بين «المعنى اللفظي» و«دلالة النص». وإذا كان هيرش قد أسس قراءة الفهم التي تتوقف عند إدراك المعنى اللفظي على دائرة التوصيل السوسيرية من ناحية، وعلى التوحد القائم بين شطري العلامة اللغوية من ناحية أخرى، فإن «بوردييه» يعرف «التلقي الاستهلاكي» على الأسس نفسها:

> فالاستهلاك، في هذه الحالة، هو مرحلة في عملية التوصيل، أي إنه فعل فك الشفرة الذي يفترض مسبقا تمكنا فعليا أو صريحا من الشفرة. بمعنى ما، نستطيع أن نقول إن القدرة على الرؤية (voir) هي إحدى وظائف المعرفة (savoir) أو المفاهيم، أي إنها الكلمات التي تتوفر على تسمية الأشياء المرئية والتي تعتبر في الواقع برامج للإدراك الحسي [١٢].

لكن تلك هي «المرحلة الأولية» التي تساعدنا فقط في إدراك الخواص الحسية للشيء، تماما كما يحدث في مرحلة فهم أو مجرد إدراك المعاني الحسية للنص اللغوي. بينما يهتم المتلقي الذي يهم «بورديه»، في انتمائه للاتجاه النقدي الجديد الذي يركز على السياقات الثقافية للنص، بالمستوى الثاني لفهم النص، وهو «مستوى إدراك دلالة المشار إليه» الذي يتطلب متلقيا لا يتوقف عند المستوى الاستهلاكي الأول، متلقيا تتوافر فيه القدرة على معرفة الأساليب التي تميز عصرا من العصور أو مدرسة ما أو مؤلفا بعينه، وفوق هذا وذاك معرفة جيدة بالمنطق الداخلي الذي تفترض عملية التذوق توافره في الأعمال الفردية. ويمضي «بورديه» قائلا:

> إن المشاهد الذي يفتقر إلى الشفرة الخاصة يشعر في الغالب بأنه في حضور حالة من فوضى الأصوات والإيقاعات، فوضى الألوان والخطوط التي لا يحكمها منطق أو عقل. ولأنه لم يتعلم أن يضع نفسه في الحالة المناسبة، فإنه يتوقف عند ما يسميه «إرفن بانوفسكي» [١٣] «الخصائص الحسيه»... وهو لا يستطيع الانتقال من «الطبقة الأولية للمعنى التي نستطيع إدراكها على أساس من تجربتنا العادية»، إلى «الطبقة الثانية»، أي «مستوى معنى ما يشار إليه، إلا إذا امتلك المفاهيم التي تتجاوز الخصائص الحسية وتحدد الخصائص الأسلوبية المحددة للعمل» [١٤].

تلك هي المتطلبات الواجب توافرها، إذن، في القارئ الذي انتقلت إليه سلطة النص.

بعد امتلاك ذلك القارئ لسلطة قراءة النص وتفسيره و«بناء» معناه وليس مجرد اكتشافه أو الكشف عنه، بل حتى كتابته كما سيقول التفكيكيون فيما بعد، ماذا فعل بتلك السلطة الجديدة؟ أو بالأحرى، ما الصلاحيات التي أصبحت من حق القارئ، وليس المؤلف أو النص، في ظل الانتقال الأخير للسلطة؟

لقد أعطى القارئ الجديد نفسَه السلطة الأولى في تحديد معنى النص بعد أن كانت الفلسفة الظاهراتية والتأويلية، من ناحية، وعلم النفس الفرويدي، من ناحية ثانية، قد وفرا له الشرعية الثابتة المطلوبة. فمن الحقائق الثابتة أننا لا نستطيع قراءة مقولات «ولفجانج إسر»، على سبيل المثال، بمعزل عن فلسفة الظاهراتية كما تأثر بها على يد «رومان إنجاردن» البولندي و«إدموند هوسيرل» الألماني، أو بمعزل عن فلسفة التأويل عند «هانز - جورج جادامر» الألماني. وسوف نتوقف عند نموذجين بارزين في هذا السياق. النموذج الأول هو سلطة القارئ المطلقة في تحديد معنى النص، كما قدمها جادامر فوق طبق من الشرعية الفلسفية للقارئ في كل من نظرية التلقي والتفكيك. إذ يتحدث جادامر عن عملية الفصل أو الطلاق النهائي بين النص المكتوب وكاتبه أو مؤلفه. ومادام الشيء بالشيء يذكر فإن التفكيكي الأكبر دريدا سوف يعتمد على آراء جادامر في هذا السياق ليؤسس هو الآخر شرعية الانفصال بين المؤلف و«العمل». يكتب جادامر:

> إن ما يقال داخل النص يجب فصله عن كل العوامل المتصلة به... ومن ثم، فإن الكلمة المكتوبة، ولأنها على وجه التحديد تفصل معنى ما يقال عن الشخص القائل له، تجعل القارئ، في فهمه لها [للكلمة المكتوبة] الحكم النهائي على حقها في قول الحقيقة... إن ما يفهمه عادة ما يكون أكثر من معنى غريب: إنه دائما حقيقة ممكنة. وهذا ما يترتب على فصل ما يقال عن قائله وعن الدوام الذي توفره الكتابة [١٥].

لكن تحرير النص المكتوب من المؤلف، مع ملاحظة أن جادامر هنا يتحدث عن الكتابة وليس الكلام الذي يتطلب عند إرساله وجود كل من المرسل والمستقبل، ومن ثم لا يمكن فصل الرسالة عن مرسلها، هذا التحرير لا يتوقف عند المؤلف، بل يتعداه إلى القارئ إذا كنا لا نقصد قارئا بعينه. فالقارئ الذي يقصده «جادامر» هو كل قارئ وأي قارئ، ومن ثم فإن النص



المكتوب لا يخاطب «متلقيا أو قارئا بعينه». وهكذا «ينجح ما تم تثبيته في الكتابة في الارتقاء علانية إلى مجال معنى لكل قادر على القراءة نصيب متساو فيه [١٦].

أما النموذج الثاني الذي وعدنا بالتوقف عنده والذي وفر الشرعية لانتقال السلطة إلى القارئ فهو موقف فرويد المتأخر من المعرفة ودور المشاهد. ففي المرحلة المبكرة المحافظة من الفكر النفسي عند فرويد، خاصة فيما يتعلق بالمعرفة الإنسانية، كان هناك اتجاه موضوعي واحد يرتد في الزمن إلى «إسحق نيوتن». لكن المرحلة المتأخرة من فكره، التي أسس عليها أحد المنادين المتأخرين بالتلقي وهو «دافيد بليتش» النسخة الخاصة به ونحت لها مصطلحا خاصا بها هو «النقد الذاتي» ـ ليس المقصود هنا نقد الذات بل النقد الذي يعتمد على أسس ذاتية ـ هذه المرحلة التي يعتبرها البعض مرحلة ثورية كاملة في فكر فرويد تقوم على استحالة الفصل التقليدي الكامل بين الذات subject والموضوع object في ضوء التأكيد المتأخر لفرويد بأن العقلانية نفسها ظاهرة ذاتية. خلاصة الأمر أن مرحلة التحليل النفسي المتأخرة عند فرويد أكدت أن المشاهد يصبح جزءا مما يشاهده:

> إن الموقف العلمي الأكثر شمولا، الذي جرى اكتشافه في القرن العشرين فيما يتصل بكل من العلوم الإنسانية والطبيعية، هو المبدأ القائل بأن المشاهد، من الآن فصاعدا، جزء مما تجري مشاهدته. لكن المعرفة التي جرى اكتسابها في ظل افتراض الموضوعية الذي ظل سائدا حتى الآن، أي القول بأن المشاهد مستقل عن المشاهَد، هذه المعرفة لم تفقد شرعيتها. لكن حدودها أصبحت تتحكم فيها معارف جديدة. فإذا كان التوصل إلى معرفة جديدة حول المادة لم يعد ممكنا دون أن نأخذ في الاعتبار تأثير ملاحظة المادة الأصغر من الذرة، فإن المعرفة المفصلة عن العقل لم تعد هي الأخرى ممكنة دون أن نأخذ في الاعتبار تأثير ملاحظة عقل الفرد ذاته [١٧].

وهكذا، فإن القارئ في أثناء تجربة القراءة، وباعتباره «ذاتا» تقرأ (تشاهد) نصا هو «موضوع»، يصبح جزءا من ذلك الموضوع / النص. إن القارئ يتوحد في هذه الحالة مع النص إلى درجة يصعب معها الفصل

بينهما، وهكذا يصبح النص هو القارئ ويصبح القارئ هو النص، في رفض صريح لاستقلالية النص عن القارئ، بعد أن انتقل المعنى من داخل النص إلى داخل القارئ.

وقبل محاولة الإجابة عن تساؤلنا السابق: «ماذا فعل القارئ في ظل الانتقال الأخير للسلطة؟»، دعونا نؤكد أن أرباب نظرية التلقي على اختلاف مشاربهم يتفقون على أن العلاقة الجديدة التي يقصدونها هي علاقة بين القارئ والنص، وليست بين القارئ والمؤلف. حتى حينما يحدث اختلاف حول قصدية المؤلف، اختلاف يقسم أصحاب التلقي إلى معسكرين، واحد يرى أننا لا نستطيع قراءة النص بمعزل عن القصدية، وآخر يرى انتفاء القصدية، فإن القصدية التى يقول بها أصحاب المعسكر الأول هي قصدية النص، أي المعنى الذي قصد إليه المؤلف كما عبر عنه النص. وقد حرص جادامر، صاحب التأثير القوي في نظرية التلقي، على تأكيد أن العلاقة المقصودة علاقة بين القارئ والنص. فالأمر ليس حقيقة أمر علاقة بين أشخاص، بين القارئ والمؤلف (الذي ربما يكون غير معروف)، بل عملية شراكة في الرسالة التي يقدمها لنا النص، على حد قوله في الحقيقة والمنهج.

لقد حول قارئ التلقي نفسه في نهاية الأمر، مستخدما القول الجديد بفتح النص أمام القارئ، إلى السلطة الوحيدة القادرة على منح النص وثيقة وجوده وليس معناه فقط. وكان «هانز روبرت يوس» الألماني من أوائل نقاد الأدب ومؤرخيه الذين نادوا بالمتغيرات الجديدة. وقد لفت المنظر الأدبي الانتباه إلى آرائه الجديدة بقوة بكلمته التي ألقاها في الاحتفال الذي أقيم بمناسبة تعيينه أستاذا متميزا بجامعة «كونستانس» عام ١٩٦٧ بعنوان «لماذا، ولأي هدف، يدرس المرء تاريخ الأدب؟»، ثم نشرت بعد ذلك بعنوان «تاريخ الأدب باعتباره تحديا للنظرية الأدبية» ضمن كتابه نحو جماليات للتلقي Towards an Aesthtic of Reception (١٩٨٢). في تلك الكلمة تبنى «يوس» نموذجا للاتصال لا يقوم فقط على تأكيد أهمية المستقبل الذي لا يقل أهمية عن المرسل، بل إلى تأكيد أن النص الأدبي ذاته لا يوجد إلا بعد إعادة إنشائه أو تجسيده داخل عقل قارئه. والحقيقة أن يوس يذهب في تأكيد أهمية السلطة الجديدة للقارئ إلى التقليل من أهمية كل من المؤلف والنص. ورغم اهتمام «يوس» الواضح بأفق توقعات القارئ التاريخي المعاصر للنص والسياق

الثقافي والاجتماعي والتاريخي الذي أنتجه، متأثرا في ذلك بميوله الماركسية الواضحة، إلا أنه لا يترك مجالا للشك في أهمية السلطة الجديدة للقارئ التي أبطلت أو نفت سلطة النص:

> إن العمل الأدبي ليس شيئا يقف في ذاته، شيئا يقدم الرؤية نفسها لكل قارئ في كل عصر. إنه ليس أثرا تاريخيا يكشف بشكل منفرد عن ماهيته التي لا تعرف الزمن. إنه يميل إلى أن يكون فرقة موسيقية يعزف دائما أنغاما جديدة لقرائه، وهو ما يحرر النص من مادة الكلمات ويمنحه وجودا معاصرا [١٨].

لقد كان يوس يؤمن بأن فعل القراءة التفسيرية يفتح النص أمام القارئ. في ظل ذلك المفهوم للعلاقة بين النص والقارئ، والذي وضع نهاية لفكرة النص المغلق التي اشترك في تأكيدها، بطرق ولأسباب مختلفة، الشكليون الروس والنقاد الجدد والبنيويون، أصبح التفسير عند يوس نتيجة لعلاقة جدلية بين الطرفين، «بين الأسئلة التي يثيرها القارئ وبين الأجوبة التي يقدمها النص، بين الأجوبة التي يقدمها النص وبين المؤلف الجديد (وهو القارئ) الذي يوجه للنص أسئلة مختلفة حتى يكتب هو نصا آخر» [١٩].

والأسئلة هي ما يثيره القطب الثاني والأكبر في الجناح الألماني للتلقي، وهو «إسر»، الذي يمثل حلقة وصل مادية بين الجناحين الأمريكي والألماني لأنه، على عكس «يوس»، انتقل إلى أمريكا بعد بدايته الألمانية. إن «إسر»، في تأكيده لسلطة القارئ في تحديد معنى النص، يرفض الموقف التقليدي من التفسير الذي يرى أن معنى النص موجود داخل النص نفسه، وأن وظيفة المفسر أو الناقد هي الكشف عن ذلك المعنى، مما يحول المفسر في تلك الحالة إلى مجرد وسيط سلبي بين النص وقارئه. ثم تبدأ أسئلة إسر:

> وعلى رغم ذلك، فإن السؤال الأساسي هو: ماذا يحدث بالفعل بين النص والقارئ؟ هل يمكن فحص هذه العلاقة أساسا، أو، ألا يقوم الناقد بالغوص في عالم خاص حيث يستطيع فقط أن يقوم بتخمينات وتكهنات مهمة؟ هل يستطيع المرء أن يقول شيئا عن ردود الفعل المتباينة تلك بين النص

والقارئ؟ وفي الوقت نفسه يجب أن نشير إلى أن النص تدب فيه الحياة فقط عندما يُقرأ، وإذا كان علينا دراسته، فيجب أن يتم ذلك من خلال عيني القارئ (٢٠).

لقد أعطى «إسر» السلطة بالكامل للقارئ، فالنص لا تدب فيه الحياة إلا عند قراءته، من ناحية، ثم إن أي دراسة للنص يجب أن تتم من زاوية رؤية أو تفسير القارئ له، وإن كان إسر، شأنه في ذلك شأن غالبية نقاد التلقي، يحدد العلاقة هنا باعتبارها بين النص وفعل القراءة، وليست بين النص والقارئ في ذاته. ومن ثم فإن النص، في وجوده الجديد بعد فعل القراءة، ليس عملية التفاعل المتبادل بين النص والقارئ أو حتى فعل القراءة، كما يقول غالبية أعضاء نادي التلقي، ولكنه ما ينتج عن القراءة. ثم إنه يرفض مبدأ التفاعل هذا على أساس أن النص الجديد يجيء إلى الوجود «كرد فعل»: فعل داخل مناطق الفراغ والنفي الموجودة بالفعل في النص، والتي يقوم القارئ، استجابة لوجود تلك الفراغات، بملئها وكتابة النص الجديد.

إن انتقال سلطة تحقيق معنى إلى القارئ لا تؤدي فقط إلى حرمان النص من القدرة على الدلالة أو المعنى، لكنها تعني أيضا حرمان القارئ نفسه القدرة على تحقيق معنى محدد وتثبيته. فالقارئ ـ كل قارئ ـ يقدم نسخته الممكنة من تفسير النص، نسخته التي تتحكم فيها سياقات ثقافية وتاريخية واجتماعية تختلف عن سياقات الآخرين. ولهذا يؤكد «إسر» أنه آن الأوان لكي يتخلى القارئ عن دوره التقليديْ في تقديم معنى النص. ويتسق هذا مع الادعاء المشترك بين أعضاء نادي التلقي بأن النقلة إلى القارئ لا تؤدي، كما يتقول البعض، إلى حرمان النص قدرته على تحقيق معنى، بل إلى تحريره ـ في الواقع ـ من قيد الدلالة التقليدية وفتحه أمام تعددية الدلالة. إننا نقترب، على ما يبدو، من المفهوم التفكيكي عن «تفجر» النص وانتشاره. لنبق مع إسر لبضعة سطور:

> ألا يجب على المفسر في الواقع أن يتخلى عن دوره المقدس في توصيل المعاني، إذا كان يريد فتح إمكانات النص؟ إن وصفه للنص، رغم كل شيء، ليس أكثر من تجربة قارئ مثقف ـ بعبارة أخرى، إن وصفه ليس أكثر من أحد التحقيقات الممكنة للنص (٢١).

وحتى حينما يتحدث «ولفجانج إسر» عن تعددية معنى النص، فإن تلك التعددية لا توجد في النص نفسه، لكنها تعددية يحققها التفاعل المستمر بين النص وقرائه، أو بالأحرى ردود أفعال القراء للنص. والقارئ، كل قارئ، يجيء إلى النص حاملا معه توقعاته الخاصة، حاملا معه معاييره وشفراته التي يقوم النص في كل مرة بتحديها والتشكيك فيها عن طريق ما يسميه إسر بمناطق النفي، وهي المناطق التي تجيء بعكس ما توقعه القارئ من قيم ومعايير. وتضطره إلى تقديم قراءة جديدة للنص، من ناحية، والتساؤل حول قيمه ومعاييره هو من ناحية ثانية. ومن هنا يحدد إسر وظيفة الناقد/المفسر على أساس أنها.

> ليست شرح العمل، بل الكشف عن الشروط التي تحقق له تأثيرات متنوعة. إذ إنه إذا بين إمكانات النص فلن يقع بعد ذلك في الفخ القاتل الذي تمثله محاولة فرض معنى واحد على قارئه، باعتباره المعنى الصحيح، أو على الأقل أفضل التفسيرات [٢٢].

ورغم اهتمام «هيرش» بتأكيد أهمية القصدية، مما يضعه في أحيان كثيرة في تناقض صريح مع بقية أعضاء نادي التلقي، إلا أنه هو الآخر يتبنى الموقف نفسه القائم على عدم وجود معنى للنص خارج وعي المتلقي به، مما يعني بداية أن «هيرش» ينقض «هيرش»، إذ ليس من المعقول أن يقول ناقد بأهمية المعنى الذي قصد إليه المؤلف في الوقت نفسه الذي يؤكد فيه أن معنى النص يتحقق في أثناء فعل القراءة. والواقع أن تناقضات «هيرش» لفتت انتباه عدد من النقاد ومؤرخي النقد، وسوف تتاح لنا الفرصة فيما بعد، في معرض الحديث عن القصدية، للإدلاء بدلونا حول تلك التناقضات. يكفينا في سياقنا الحالي أن نشير إلى الحل التوفيقي الوسط الذي يخفف من حدة تناقضات «هيرش» والقائم على أن المؤلف لابد قد قصد إلى معنى ما عند كتابة النص، لكن ذلك القصد لا يتم اكتشافه إلا في أثناء فعل القراءة. وإن كان ذلك الحل التوفيقي لا ينجح في الواقع في التخفيف من حدة التناقض الذي تعبر عنه السطور التالية في تأكيدها للسلطة المطلقة التي يتمتع بها القارئ في تفسير النص:

> بصراحة شديدة، فإن طبيعة التفسير هي أن نفسر نسق علامات (باختصار «نصا») بأكثر من مجرد وجوده المادي. أي إن طبيعة النص هي أن يعني أي شيء نريد له أن يعنيه... إننا

> بالفعل في حاجة إلى معيار، لأن طبيعة النص، على وجه الدقة، هي ألا يعني شيئا غير ما يختار المفسر وجوده. إننا، نحن، وليس نصوصنا، الذين نصنع المعاني التي نفهمها، حيث إن النص ليس سوى سبب للمعنى، وهو في ذاته، شكل مبهم لا يملك الوعي الذي يوجد المعنى داخله. ولا يمكن لمعنى نص ادعاء أهمية أكبر من معنى آخر... إذ إن كل المعاني التي يتم تفسيرها معان متساوية وجوديا (٢٣).

الواقع أننا لا نستطيع التعبير عن كيفية استخدام القارئ لسلطته الجديدة، والمدى الذي وصل إليه في ظل مقولات التلقي، بكلمات أكثر تحديدا من كلمات «هيرش» الذي يحدد على وجه الدقة ماذا فعل قارئ التلقي بسلطته. في ظل تلك السلطة المطلقة أصبح النص «يعني أي شيء نريد له - نحن القراء بالطبع - أن يعنيه»، لأننا «نحن، وليس نصوصنا، الذين نصنع المعاني التي نفهمها». ومرة أخرى، يؤكد «هيرش» كما سبق أن أكد «إسر» أن القارئ هنا يعني أي قارئ وكل قارئ. وفي مواجهة القراءات اللانهائية للنص الواحد، قراءات تتباين بالطبع بتباين القراء، لا يستطيع إنسان أن يعطي معنى ما «أهمية أكبر من معنى آخر». ومهما فكرنا في ضوابط، قائمة ومتخيلة، ومهما تشدد أصحاب التلقي أنفسهم في تفصيل هذه الضوابط، فمن الصعب، إن لم يكن مستحيلا، تحقيق ضبط فعلي مقبول لعمليات القراءة باللانهائية نفسها، لانهائية قراء النص الواحد، أو التفسيرات التي تقودنا ولا شك إلى مراحل أكثر إثارة للإحباط داخل التيه النقدي. ما نتحدث عنه هنا، في ظل انتقال السلطة من النص إلى القارئ، هو فوضى التفسير، لا أكثر ولا أقل.

ب - القصدية

إن الحديث عن القصدية، خاصة عند الذين يؤمنون بدور ما، مهما كان محدودا، لقصد المؤلف أو على وجه الدقة المعنى الذي قصد إليه المؤلف، لا يعني استحضار المؤلف إذا كان حيا، أو الرجوع إلى أي مصادر تاريخية تحدث فيها المؤلف عن المعنى الذي قصد إليه قبل كتابة هذا النص أو ذاك أو في أثنائها. إننا لا نستطيع أن نسأل المؤلف عما قصد إليه لنبدأ قراءة النص بحثا عن ذلك القصد. فإلى جانب عقم التجربة في حد ذاتها، فإن واقع

الحال يثبت أنه يحدث في حالات كثيرة أن يجيء النص بشيء مختلف، يزيد أو يقل عما قصد إليه المؤلف، إذا توافر لنا تحديد ذلك القصد على لسان المؤلف نفسه. وفي مرحلة مبكرة من تعليمنا الأكاديمي كان بعض الأساتذة يعمدون، في دروس النقد العملي التي تهدف إلى تنمية وتدريب ملكة التذوق عند الطلاب، إلى إخفاء اسم الشاعر تماما عنا حتى نتعامل مع القصيدة كنص إبداعي في عزلة كاملة عن الشاعر، وفي حجب واضح للقصد بمعناه الذي نتحدث عنه حتى الآن. وذلك، على وجه التحديد هو النموذج العملي للنقد التحليلي أو النقد الجديد، الذي يركز على دراسة النص من داخله، وفي عزلة، ليس عن المؤلف وقصده فقط، بل عن السياقات التاريخية والاجتماعية والاقتصادية المختلفة.

ليكن واضحا إذن أننا لا نقصد ذلك المعنى السطحي والساذج للقصدية، حيث تتم محاولات تحديد معنى النص في ضوء ما قصد الشاعر أو المؤلف قوله تحديدا. وحتى في حالة وجود المؤلف شخصيا في أثناء مناقشة عمله فإن آخر ما نهتم به هو أن نسأله ماذا يريد أن يقول. ولسنا في حاجة إلى تأكيد أن القصدية بهذا المعنى الساذج هي ما يعنيه أعضاء نادي التلقي أيضا.

القصدية التي نعنيها هي قصدية النص وليست قصدية المؤلف، أي وجود معنى ما يحاول النص توصيله. إذ إن النص لابد أنه «يعني شيئا»، بصرف النظر عما إذا كان ذلك المعنى هو الذى قصد إليه مؤلف لا نعرفه أم لا. النص هنا هو محور القصدية، وهو السلطة المرجعية التي يحيل إليها من يؤمنون بمبدأ القصدية. إننا، باختصار، نتحدث عن السلطة التي يتمتع بها النص في ظل فلسفة توصيل تقوم على مفاهيم الرسالة والمرسل والمستقبل ونظرية لغوية تقوم على قدرة اللغة على الدلالة وتحقيق معنى في ظل التوحد التقليدي بين الدال والمدلول الذي ساد الفكر النقدي إلى أن تم نسف ذلك التوحد في بداية ما بعد الحداثة الثقافية.

هذا المفهوم الذي نقدمه للقصدية مفهوم توفيقي قائم بالفعل، ويتم التلاقي والاختلاف بين الاتجاهات النقدية على أساسه من دون أن يتوقف عنده أحد. وهو أيضا يلغي الكثير من التناقضات التي تتبدى لنا على سطح المشهد النقدي من آن لآخر. أبرز هذه التناقضات التي نتوقع أن يتوقف

عندها البعض في ضوء التعريف السابق، هي تناقضات النقد الجديد. نعم، ماذا عن النقد الجديد؟ ألم يؤكد أتباع النقد الجديد رفضهم لما أسموه بـ «أكذوبة القصدية Intentional fallacy»؟ إن التناقض السطحي هنا بين رفض القصدية وتبني مبدأ القصيدة ككل متكامل ينظر إليه من داخله. لكن التعريف التوفيقي الذي قدمناه يبطل ذلك التناقض وينفيه. إذ إن القصدية التي تحدث عنها النقاد الجدد هي قصد المؤلف إلى معنى بعينه، والقصدية بهذا الشكل السطحي هي ما رفضه النقاد الجدد. وفي هذا لا نستطيع الفصل بين نفي القصدية بهذا المعنى الضيق وبين النظرية الموضوعية the impersonal theory التي تقوم على الفصل بين القصيدة، بين النص كمنتج نهائي وبين ذات المؤلف. ولهذا تعبر النظرية في التسمية الإنجليزية، بصورة أكثر تحديدا من الترجمة العربية، عما يقصده ت. س. إليوت في ذلك السياق. أما قصدية النص، الذي يؤكد النقاد الجدد ضرورة دراسته من داخله، وباعتباره كلا مستقلا، فهى بيت القصدية كما عرفناها. ومن ثم لا تعارض حقيقيا. ومن ثم أيضا لم يضرب النقد الجديد سلطة النص أو ينسفها.

والواقع أن التعريف التوفيقي الذى قدمناه للقصدية هو أيضا التعريف الذي أخذه أصحاب نظرية التلقي في الاعتبار في رفضهم للقصدية، أو قبول بعضهم لها، خاصة أنهم جميعا يتحدثون عن علاقة بين النص وفعل القراءة، وليس القارئ. ومن المنطقي أيضا، وهم ينفون أن العلاقة الجدلية قائمة بين أشخاص، أن ينصب حديثهم على النص وليس المؤلف. القصدية التي يتحدثون عنها، إذن، هي قصدية النص، أي امتلاك النص معنى ما يريد أن يحاول توصيله.

مبدئيا فإن موقف أعضاء نادي التلقي من القصدية يتفق مع ما انشغلوا به من نقل سلطة التفسير بالكامل إلى القارئ أو فعل القراءة. ففي ظل هذا التحول الجديد لا يصبح لقصد المؤلف أو النص مكان في القراءة التأويلية. ولهذا يتفق أصحاب التلقي في إجماع، باستثناء صوت واحد تقريبا، هو صوت هيرش، على نفي القصدية. وفي هذا أيضا اعتمدوا على الخلفية الفلسفية، وفلسفة جادامر التأويلية على وجه التحديد.

ليس معنى ذلك أن الأمور كانت واضحة محددة عند أتباع نظرية التلقي فيما يتصل بمفهوم القصدية السابق، وهو وجود معنى قصد إليه المؤلف وعبر عنه داخل النص، إذ إن هناك قدرا من الارتباك حول مفاهيم «قصد المؤلف»

و«معنى» و«مغزى أو دلالة» النص. والواقع أن «إ. د. هيرش» على وجه التحديد هو أكثر أعضاء نادي التلقي ارتباكا وإرباكا فيما يتصل بالقصدية. وقد توقف في بعض الإطالة في بحثه الذي سبقت الإشارة إليه «أبعاد الهرمنيوطيقا الثلاثة» عند الفرق بين ما أسماه «المعنى» meaning و«المغزى» أو «الدلالة» significance. معنى النص، عنده، يختلف عن دلالته، باعتبار أن المعنى «هو التمثيل المحدد للنص بالنسبة إلى المفسر». لكن النص الذي يخضع للتفسير «يعتبر دائما ممثلا لشيء، وهذا الشيء الذي يمثله النص يمكن دائما ربطه بشيء آخر. أي إن الدلالة هي المعنى في ارتباطه بشيء آخر». ويمضي «هيرش» في محاولة تحديد أكثر لهذه الخطوط الواهية التي لا تقنع أحدا بالفارق الذي يتحدث عنه:

> وإذا لم يفترض المفسر أن معنى النص موجود هناك باعتباره موضوعا للتأمل أو التطبيق، فلن يجد شيئا يفكر فيه أو يتحدث عنه. إن «وجوده هناك»، هويته الذاتية من لحظة إلى أخرى، تجعله قابلا للتأمل. وهكذا، بينما يعتبر المعنى مبدأ استقرار في التفسير، فإن الدلالة تقوم على مبدأ التغير. إن المعنى ـ بالنسبة إلى المفسر ـ يستطيع أن يقول الشيء نفسه بالرغم من أن دلالته significance يمكن أن تتغير بتغير السياقات التي يتم فيها ذلك المعنى [٢٤].

وكما سبقت الإشارة، فإن محاولات هيرش لتحديد الفوارق بين معنى النص ودلالته ـ وإن كنا في السياق الحالي نفضل كلمة «مغزى» بديلا عن الدلالة ـ تفشل في تقديم خطوط واضحة تفصل بين المفهومين. فكلمات هيرش في السياق السابق تقوم على أن المعنى عنصر ثبات في النص، أي إن المعنى، وهو يمتلك «هوية ذاتية» self- identity، مستقلة بالطبع عن أي اعتبارات أخرى، بما فيها القارئ، يقول أو «يعني» الأشياء نفسها لكل قارئ. بينما دلالة النص أو مغزاه يتغير بتغير السياقات المختلفة التي تجري في ضوئها أي قراءة جديدة. ولإثبات ضعف المنطق الذي يعتمد عليه هيرش في تحديد الفارق بين المعنى والدلالة دعونا نفترض المقولة النقدية التالية: «إن معنى النص يتغير بتغير السياقات المختلفة التي تجري في ضوئها أي قراءة جديدة للنص». لم نستخدم في السياق مصطلح «دلالة» بدلا من «معنى»

النص، كما يريد لنا هيرش. ورغم ذلك هل يمكن أن يقول إنسان بخطأ المقولة السابقة لأنها لم تستخدم مصطلحا بدلا من الآخر؟! إن الفارق بين اللفظين، حتى إن كان له وجود، هو أضعف من أن يرصد. ويؤكد كل من «ستيفن ناب» و«وولتر بن مايكلز» سفه «النظرية» في سعيها إلى أن تصنع شيئا من لاشيء، ويتخذان من موقف هيرش من القصدية، ومحاولته تحديد فوارق دقيقة بين أشياء لا يمكن الفصل بينها، ذريعة لمهاجمة ذلك الولع بالتنظير من أجل التنظير.

> إن أوضح مثال للاتجاه إلى خلق مشاكل نظرية عن طريق شطر مصطلحات غير قابلة للانشطار في الواقع هو ذلك الجدل المستمر المستفيض حول العلاقة بين قصدية المؤلف ومعنى النصوص. فقد ادعى بعض المنظرين أن التفسيرات الصحيحة لا يمكن تحقيقها إلا من خلال مخاطبة قصدية المؤلف. ويشترك في هذا الادعاء منظرون لم ينكروا فقط إمكان استعادة قصدية المؤلف، بل ينكرون أيضا إمكان التفسيرات الصحيحة. ولكن بمجرد التأكد من أن معنى النص مماثل للمعنى الذي قصد إليه المؤلف، يصبح مشروع تثبيت المعنى داخل القصد غير مقنع [٢٥].

على كل حال، وبصرف النظر عن سفه التنظير وخلق المشاكل من لا شيء، وكأن المشاكل الكبرى داخل التيه النقدي قد حلت، فإن ما يهمنا هنا أن أعضاء نادي التلقي، باستثناء هيرش الذي يدخلنا في متاهة «قصدية ولا قصدية»، بل متاهة «نص ولا نص»، يتفقون جميعا على أنه في اللحظة التي تنقل فيها سلطة حدوث الدلالة أو المعنى إلى القارئ تخرج قصدية المؤلف من النافذة، سواء كنا نعني بذلك ما أراد المؤلف قوله للمتلقي الأول للنص داخل سياقه الأصلي الأول، أو ما يعنيه النص ذاته. وفي ذلك تأثر أصحاب التلقي، شأنهم في ذلك شأن التفكيكيين فيما بعد، بفلسفة التأويل الألمانية عامة، وجادامر، خاصة.

وبانتفاء القصدية باعتبارها المعنى الذي يريد نص ما توصيله، نتوغل خطوات داخل التيه، بعد أن أصبح معنى النص، بل وجوده ذاته، يحدده وعي القارئ، كل قارئ، به.

جـ - القارئ وفراغات النص

بداية لا نظن أننا نستطيع أن نضيف الجديد الذي يستحق التوقف عنده في إطالة إلى مفاهيم «المراوغة indeterminacy» و«الفجوة gap» و«الفراغ Lacuna» التي أصبحت الملح اليومي لما بعد الحداثة داخل الثقافة التي أنتجتها وداخل النسخة العربية المنقولة. ثم إننا سبق أن توقفنا عند تلك المصطلحات في إطالة كافية في «المرايا المحدبة»، وفي إطالة أكثر من كافية في «المرايا المقعرة». وباستطاعة من يريد الاستزادة أن يعود إلى الدراستين. ولابد أن يشعر أي كاتب بالرهبة الشديدة وهو يعود للمرة الثالثة إلى الموضوع نفسه، الرهبة من أن يفقد قراءه الذين سوف تصيبهم الملالة من عبور الجسور نفسها مع المؤلف نفسه للمرة الثالثة!! لكننا في الواقع، وكما فعلنا في محطات سابقة، وكما سنفعل في محطات قادمة من الدراسة الحالية، نعبر الجسور نفسها ونحن نتطلع إلى أهداف مختلفة في كل مرة، مما يضيف أبعادا جديدة في كل مرة. وعلى سبيل المثال لا الحصر، لن نحاول تعريف أي من تلك المصطلحات والمفاهيم التي تدل عليها. لكننا سنتوقف عند المصطلح أو المفهوم في علاقته بسلطة النص الأدبي. لا أكثر ولا أقل.

منذ بداية رحلتنا مع ما بعد الحداثة الثقافية والنقدية توقفنا عند انقلابين جوهريين هما التحول الجديد الذي طرأ على العلامة اللغوية بمفهومها السوسيري، ومفهوم غياب أي مركز للإحالة المرجعية الثابتة. ولا يغيب عن فطنة القارئ المتابع للتحولات في المشهد النقدي منذ بداية النصف الثاني من القرن العشرين أننا في حقيقة الأمر لا نتحدث عن انقلابين منفصلين، قد يكمل أحدهما الآخر، لكنهما يظلان على انفصالهما، بل نتحدث عن وجهين لعملة واحدة. إذ إن التحولات في مفهوم العلامة اللغوية التقليدي ليست سوى نتيجة للتحولات داخل المشهد الثقافي، حيث قامت شرعية ما بعد الحداثة على نسف الثوابت السابقة أو التقليدية. وفي هذا، وعلى رغم تأكيد نيتشه المبكر بأنه لا وجود لسبب ثابت أو لنتيجة ثابتة، لا يمكن إلا أن تكون التحولات الثقافية التي جاءت بها ما بعد الحداثة سببا للتحولات اللغوية، ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون الأمر بغير ذلك، ورغم أنف نيتشه وفرويد. وقد تضافرت تلك التحولات، بأسبابها ونتائجها، علاتها ومعلولاتها، على ضرب سلطة النص الإبداعي.

لقد أصبح النص، من وجهة نظر ما بعد الحداثة، شيئا معلقا في الهواء، شيئا يقف في المنطقة الوسط بين عالم الواقع وتجربة قراءته. لكن تجربة القراءة هي التي تنجح في نهاية الأمر في إعطائه كيانه وتحديد معناه. «إن

أبرز صفاته [النص]، كما يقول ولفجانج إسر، «هي موقعه الفريد بين عالم الأشياء الحقيقية والعالم الخاص بالقارئ. وفعل القراءة، إذن، هو محاولة تثبيت البنية المتأرجحة للنص وربطها بمعنى معين»[٢٦]. مسكين ذلك النص الأدبي بعد أن أصبحت سلطته وقدرته على الدلالة، بل وجوده ذاته، هدفا لكل أحجار أعضاء نادي ما بعد الحداثة رغم ادعاءاتهم بعكس ذلك!!

ولنعد إلى المراوغة والفراغات. إننا، وبمنطق بسيط لا يقبل النقض، لا نستطيع فصلهما عن الوضع الجديد للعلامة اللغوية، من ناحية، ولنفي الإحالة المرجعية logocentrism، من ناحية ثانية.

إن التوحد السابق بين طرفي العلامة اللغوية والذي أقام عليه «فردينان دي سوسير» نظريته اللغوية، اكتسب شرعيته من مبدأ انتظام الكون والقوانين التي تحكمه، وهكذا كان «الدال» يشير إلى «مدلول» هو المفهوم العقلي للشيء وليس الشيء ذاته. وحتى لا يقال إن هذا كان مفهوما ساذجا وسطحيا يحد من قدرة النص اللغوي، سواء كان وحدة صغرى أو وحدة كبرى، على الدلالة، فإننا نؤكد أن هذا غير صحيح، وأن النص، في ظل انتظام الكون ذلك، كان قادرا على تحقيق تعدد الدلالة عن طريق الآليات البلاغية المختلفة، وفي مقدمتها آليات المجاز اللغوي الذي يمكن اللفظ من تجاوز المعنى المتواضع عليه له. هكذا فهم سوسير دور العلامة اللغوية بعيدا عن مبدأ الشفافية الساذجة، وهكذا فهمها من قبله عبد القاهر الجرجاني. القدرة على تحقيق تعدد الدلالة التي تحققها البلاغة للعلامة اللغوية تعني بالقطع خلق مساحة لمراوغة الدلالة، مساحة مقبولة، لا تتحول إلى تيه مجهول الحدود.

وحينما تحول «انتظام» العالم إلى حالة من الفوضى، وتحولت ثوابته التقليدية إلى متغيرات لا تعرف الثبات بعد أن تحطمت كل السلطات المرجعية السابقة، الفيزيقية منها والميتافيزيقية، أي حينما انفرط عقد الكون في عصر ما بعد الحداثة، انتهى التوحد السابق بين الدال والمدلول، وأصبح المدلول، كما سبق أن بينا في الفصل الثاني، في حالة مراوغة دائمة للدال الذي تحول بدوره إلى لفظ أو كلمة هائمة. يومها فقد السياق اللغوي قدرته، أو بالأحرى سلطته، على إحداث دلالة أو تحقيق معنى. وأصبح الحد الذي كان في الماضي أداة توحيد للدال والمدلول في قولنا:

علامة = $\frac{\text{دال}}{\text{مدلول}}$ = دلالة، أصبح ذلك الحد حاجز الفصل المنيع بين الاثنين. وفوق هذا وذاك خلقت العلاقة الجديدة فراغا، أو فجوة، أو مراوغة لا حدود لها. وكلما زاد سمك الحاجز الفاصل بين طرفي العلامة زادت الفجوة اتساعا. وأصبح النص بهذا المفهوم الجديد شيئا مليئا بالثقوب والفجوات، ثقوب يكلف القارئ وحده برتقها، وفجوات يقوم القارئ وحده بملئها!! وقد لا يكون من قبيل المبالغة القول بأن النص، من منظور ما بعد الحداثة، لم يعد أكبر من سلسلة من الفجوات، وإن معناه لا يزيد على كونه كل ما يملأ به القارئ، أي قارئ، تلك الفراغات والفجوات!! هذا هو كل ما تبقى لنا من سلطة النص. بل إن النص الذي يمكن تثبيت معنى له أو تحديده، كما يقول «إسر» نص ممل:

> إن النص الذي يفصل الأشياء للقارئ بطريقة لا تترك له إلا قبولها أو رفضها سوف يقلل من درجة المشاركة، حيث إنه [النص] لن يسمح له [القارئ] بأكثر من نعم أو لا. إن النصوص التي تتصف بهذا الحد الأدنى من المراوغة تميل إلى أن تكون مملة، إذ إن القارئ لن يعتبر النص، الذي ساهم هو في تشكيل قصده، نصا حقيقيا، إلا حينما تتاح له فرصة المشاركة النشطة [٢٧].

على هذا الأساس فإن المساحات غير المحددة، من وجهة نظر «إسر»، ليست عيبا يؤخذ على النص، إنها في الواقع العنصر الأساسي في الاستجابة الجمالية للنص. والواقع أن القارئ يقوم بإلغاء مناطق الفراغ أو عدم التحديد تلك عن طريق اللعب الحر للمعنى وإسقاطاته، وهكذا يقوم بإصلاح الوصلات غير المحددة بين الآراء التي يعبر عنها النص. ومن ثم فإن المناطق غير المحددة في النص تمثل نقطة الدخول المبدئية إلى عالم النص لإعادة تحديد معناه، بعيدا عن قصدية المؤلف، في ظل تجربة القراءة:

> بداية، نستطيع أن نقول إن العنصر غير المحدد في النثر الأدبي - وربما أيضا في الأدب كافة - يمثل أهم رابطة بين النص والقارئ. إنه المفتاح الذي يبعث الحياة في القارئ ليستخدم أفكاره بهدف تحقيق قصد النص [٢٨].

ولكن، كيف يحقق القارئ ملء الفراغات أو تحديد غير المحدد، ومن ثم، يعطي النص معنى بعيدا عن القصدية؟ يرى «إسر» أن القارئ، في مواجهة غير المحدد في النص، يواجه باختيارين. الاختيار الأول أن يحيل النص إلى الواقع الخارجي ليملأ تلك الفراغات بعناصر حقيقية يمكن التأكد من وجودها، وبذلك يحول النص في نهاية الأمر إلى مرآة تعكس الواقع الخارجي. ونظرية الانعكاس هي على وجه التحديد ما يتمرد عليه التفسير التأويلي. أما الاختيار الثاني فيعتمد على مقاومة النص لمبدأ الانعكاس واستحالة تمثيله للواقع وتوحده معه، «وهكذا يتأسس عالم النص باعتباره منافسا للعالم الخارجي المألوف، وهي منافسة لابد أن تكون لها أصداؤها على العالم المألوف. في هذه الحالة، قد يميل النص إلى أن يكون نقدا للحياة» [٢٩]. وهذا القول الأخير يقدم بالقطع مفهوما جديدا لمقولة نقد الأدب للواقع، مفهوما ليس هذا مجال التوقف عنده أو مناقشته.

ويتحول «ولفجانج إسر» إلى طريقة أخرى للتعامل مع المناطق غير المحددة في النص. يستطيع القارئ مثلا أن يسقط على النص من تجاربه الذاتية التي ترتبط أيضا بمعاييره وقيمه الخاصة. ويتحقق معنى النص للقارئ على هذا الأساس في ضوء تلك التجارب والمعايير. وفي بعض الأحيان يكون النص على النقيض من مفاهيمنا وأفكارنا المسبقة مما يؤدي إلى رد فعل عنيف من القارئ، قد يتمثل في رفض الكتاب وتنحيته جانبا، بل إنه قد يفرض على القارئ إعادة النظر في معاييره وقيمه المسبقة. وتلك هي ما يسميها «إسر» بمناطق النفي. إذ إن مناطق النفي بالنسبة إلى «إسر» تحدث حينما «يثبت النص وجود خلل في نسق فكري سائد» مما يدفع القارئ المعاصر إلى إعادة تقييم المعايير التي اعتبرها دائما أمرا مسلما به.

والواقع أن المراوغة التي تعتمد على مناطق الفراغ والنفي، من وجهة نظر «ولفجانج إسر»، هي التي تحدد الطبيعة الإبداعية للنص مقارنا بالنصوص غير الأدبية التي تقدم حقائق لا يشارك القارئ في تحديد معان لها. وفي الوقت نفسه فإن المراوغة هي التي تمكن القارئ من ممارسة الإبداع مع النص الأدبي. فحينما يصبح النص مغلقا على دلالته أو معناه،

مستقلا عن مشاركة القارئ، كما يحدث في النصوص غير الأدبية، يختفي دور القارئ وتتراجع قدرته على «إبداع» معنى للنص، لأنه عندئذ يتحول إلى متلق شبه سلبي. ويذهب «إسر» إلى القول بأن كبار الأدباء يعمدون إلى عدم تقديم نصوصهم كاملة، وتركها مفتوحة إدراكا منهم أن النص الذي يقدم كل شيء نص ممل ثقيل الظل على القارئ. ومن ثم، لا يحاول المؤلف ذو القدر أن يقدم الصورة كاملة أمام عين القارئ. وإذا فعل ذلك فسوف يفقد قارئه بسرعة، لأن المؤلف لا يستطيع أن يؤمل في دخول قارئه إلى النص ومن ثم إدراك قصده إلا عن طريق تنشيط خيال ذلك القارئ. إذن الهدف الحقيقي من القراءة، كما يقول «إسر»، ليس تثبيت معنى، «بل تجربة أنفسنا كبشر فعالين ومبدعين وأحرار، وحينما يترك المؤلف لنا فراغات يشجعنا على تحقيق تلك التجربة [٣٠].

إن حديث أعضاء نادي التلقي، جميعا، وبلا استثناء، عن فعل الإبداع الذي يمارسه القارئ مع النص والذي يتمثل في وضع حد لمراوغة النص وملء الفراغات، يعيدنا إلى نقطة الانطلاق المبدئي لمبحثنا، وهي أن الأمر لم يقتصر على سرقة العلامة اللغوية، بل تعداه إلى سرقة النص بكامله حينما حرم ذلك النص من القصدية، بل من القدرة على إحداث معنى يرتبط به هو قبل أي شيء أو فرد آخر.

د ـ ضوابط التلقي

يوم تحولت سلطة تحقيق الدلالة من النص، وهو كيان «موجود في العالم»، على حد قول إدوارد سعيد فيما بعد، إلى القارئ، كل قارئ للنص في الواقع، انفتح الباب على مصراعيه، ليس فقط أمام تفسيرات أو معان متعددة للنص الواحد قد تتفاوت أو تتباين أو حتى تتعارض فيما بينها، بل أمام لانهائية التفسير، لأننا حينما «نضع المعنى داخل رد فعل القارئ»، على حد قول «بيكام»، ونفكر في المناسبات اللانهائية التي نكون فيها غير متأكدين من المعنى، أي غير متأكدين كيف يكون رد فعلنا، يصبح من الواضح أن عدم اليقين هو شرط التفسير» [٣١].

والواقع أن أعضاء نادي التلقي لم يكونوا في أي وقت من الأوقات غافلين عن المشاكل المرتبطة بالنقلة الأخيرة لسلطة التفسير إلى القارئ، وفي مقدمتها بالطبع فوضى الدلالة ولانهائيتها. ومن ثم لم يتردد أي منهم في

محاولة تقديم ضوابط التفسير التي تهدف إلى كبح جماح فوضى الدلالة. تحدث غالبيتهم، كما سبق أن أشرنا، عن خصائص القارئ الذي يمكن أن تنتقل إليه سلطة قراءة النص قراءة تفسيرية، وقالوا إنه «القارئ العليم» القادر على تخطي مرحلة القراءة الاستهلاكية التي يتوقف بعدها القارئ العادي لينتقل إلى قراءة استهلاكية أخرى لنص آخر. أما قارئ التلقي فهو القارئ القادر، ليس فقط على الانتماء إلى جماعة مفسرة تحدد معايير التفسير، بل القارئ القادر أيضا على تحقيق درجة من موضوعية القراءة تبطل فعل الذاتية المتوقعة والغريزية.

والواقع أن الذاتية، ذاتية القراءة والتفسير، كانت الخطر الأول، إن لم يكن الوحيد، الذي أرق أعضاء نادي التلقي، وليس أدل من ذلك على أنه لا يكاد يوجد عضو من أعضاء النادي لم يتحدث عن أفق توقعات من نوع أو آخر، يجيء به القارئ إلى النص، أو يجب عليه إدراكه قبل تفسير النص. وسوف نناقش آفاق التوقعات بعد قليل. لكننا نتوقف عند ذاتية التفسير في عجالة، وفي حد ذاتها، إذ إنها ستكون في خلفية كل ما يمكن أن يقال عن آفاق التوقعات.

انشغل بمشكلة الذاتية أربعة أعضاء على الأقل داخل نادي التلقي يمثلان ثنائيتين واضحتين: الثنائية الأولى طرفاها «ولفجانج إسر» و«ستانلي فيش»، والثنائية الثانية طرفاها «نورمان هولاند» وتلميذه «دافيد بليتش». فيما يتعلق بثنائية «إسر» و«فيش» كان الجدل المستمر بين الرجلين لبضع سنوات محور اهتمام الجميع داخل نادي التلقي. وقد وصل ذلك الاختلاف إلى ذروته حينما نشر «فيش» بحثا في مجلة Diacritics في ربيع ١٩٨١ بعنوان «من يخاف ولفجانج إسر؟ Who's Afraid of Wolfgang Iser» رد عليه «إسر» ببحث آخر نشر في العدد نفسه من المجلة بعنوان «التحدث كالحيتان: رد على ستانلي فيش Talking Like Whales : A Reply to Stanley Fish». وكانت نقطة الجدل المحورية بين الرجلين هي درجة الذاتية والموضوعية التي يمارسها قارئ التلقي في تفسيره للنص. كان «إسر» يرى أن هناك عنصرا ذاتيا يحدد تفسير القارئ أثناء فعل القراءة، وهو عنصر يرى «إسر» أنه لا يمكن تحاشيه. في الوقت الذي اعتمد فيه «فيش» على الجماعة المفسرة باعتبارها صمام أمان ضد القراءات الذاتية:

> مـا أقـوله أنه لا وجـود للعنصـر الذاتي في القـراءة، لأن المشاهد ليس فـردا على الإطلاق بمعنى التفرد أو الخصوصية، لكنها [القراءة] نتاج مقولات للفهم يملكها بصفته عضوا في جماعة تفسير (٣٢).

صمام الأمان الذي يتمسك به «ستانلي فيش»، ويلوح به في مواجهة ذاتية التفسير، هو انتماء الفرد إلى جماعة تفسير تسبغ على استراتيجيات القراءة عنده صفة «الجمعية»، وهكذا تقلل من دوره كفرد يعبر عن خصوصية مطلقة. لكن «إسر» لا يسلم لغريمه بسهولة، رغم أنه يتفق مع حديث فيش عن جماعة التفسير، التي لا يختلف مفهومها كثيرا عن أفق التوقعات الذي يتحدث به هو نفسه في أكثر من موضع. «صحيح أن عضوية الجماعة»، يرد إسر، «تساعد في الحيلولة دون تكوين الفكر الاعتباطي، ولكن إذا لم تكن الذاتية موجودة، فكيف بحق السماء يفسر البروفسير فيش التفسيرات المختلفة للنص الواحد؟» (٣٣).

أما الثنائية الثانية فقد كانت بين الأستاذ، «نورمان هولاند» وتلميذه، بالمعنى الحرفي للكلمة، «دافيد بليتش» الذي درس على يد هولاند في أثناء دراسته الجامعية في جامعة نيويورك. واللافت للنظر في الثنائية الثانية أنها تبدأ بتعارض واضح بين موقفين، ثم تنتهي إلى تقارب أكثر وضوحا. لقد بدأ الأستاذ بموقف محدد من الذاتية التي يمارسها المتلقي أو لا يمارسها في تفسيره للنص. ولكنه، وبسبب قوة الإقناع التي اتسمت بها آراء تلميذه، تحول عن رأيه الأول إلى رأي يكاد يتفق بالكامل مع رأي التلميذ السابق. بدأ «نورمان هولاند» بموقف لا يقول فيه بموضوعية القراءة التفسيرية أو حتى بذاتيتها. فالعملية، كما يقول هولاند في بحث له بعنوان «The New Paradigm: Subjective or Transactive?» ليست عملية إدراك نقوم فيه بخصم ما هو ذاتي حتى نصل إلى موضوعية كاملة، «لأن الحقيقة النهائية ليست (موضوعية) أو (ذاتية)، ولكنها صفقة بين الاثنتين، بين الـ (أنا) وما ارتبط به باعتباره ما ليس أنا» (٣٤). أي إن موقف هولاند المبكر هو رفض كون الشيء، أو كون الحقيقة، إما هذا الشيء أو ذاك، دون التفكير في حل وسط يضعها بين الاثنين أو يحولها إلى صفقة بين الاثنين.

بعد ذلك بعامين فقط يصدر التلميذ السابق كتابه الذي ساعد أستاذه على تعديل موقفه وهو كتاب Subjective Criticism (١٩٧٨)، حيث يؤكد أن فعل القراءة يقوم على دوافع ورغبات ذاتية، وأن من الضروري أن نفهم ردود أفعالنا الذاتية لقراءة النصوص، إذ إن ذلك هو الذي يمكننا في نهاية المطاف من فهم أفضل لذواتنا. «إن منطق التفسير هو أن نشاطه الرمزي تحفزه وتنظمه الرغبات الواعية التي تخلقها مشاعر عدم التوافق و/ أو صورنا عن أنفسنا. وهدف هذه الرغبات هو زيادة شعور الفرد بقدرته على التوافق نفسيا واجتماعيا» (٣٥).

وغير «هولاند» موقفه ليفسح في المجال للذاتية، بل ليجعلها مفتاح تحديد هوية الفرد. وهكذا يتحول الأستاذ في كتابه التالي عن الضحك إلى القول بأننا نستطيع أن نحدد هوية الفرد من مجرد النظر إلى اختياراته الحياتية:

> إلى درجة أنني أستطيع أن أتتبع في الاختيارات الحياتية لشخص ما (كما في اختيارات المؤلف الموسيقي) أنماطا للتكرار والمقابلة، للثبات والتغير، للأسلوب والمضمون، وأستطيع أن أحدد مدخل هوية الشخص. وربما أستطيع عندئذ تحديد ردود فعل ذلك الشخص لتجربة جديدة... باعتبارها تنويعات على ذلك المدخل (٣٦).

ثم يمضي هولاند ليفرق بين هويتين: الهوية الأولية، وهي الشخصية الداخلية، ورؤيته لهوية شخص آخر، أو ما يستطيع أن يستنتجه عن الشخص الآخر في ضوء تحديده لمدخل هويته. ويمضى هولاند قائلا إن تحديدي لمدخل هوية شخص آخر هو عملية تفسير من جانبي، وهكذا في تعاملنا مع «نص أدبي»، فإننا لا نستطيع في الواقع أن نفصل استجاباتنا، ومن ثم تفسيراتنا، عن مداخل هوياتنا. لقد تحول هولاند إلى تأكيد درجة من ذاتية التفسير، ربما لا تكون في تحديد درجة الذاتية التي أكدها تلميذه السابق، ولكنها بالقطع تمثل تحولا عن موقفه المبكر.

لكن الحديث عن درجة الذاتية التي يمكن أن تمارس عند تفسير النص أقلق أعضاء نادي التلقي ولا شك. ولهذا انشغلوا جميعا، وبلا استثناء، بوضع الضوابط التي يمكن أن تحول بين عمليات التفسير

وبين الفوضى النهائية. وهنا يأتي دور أفق التوقعات الذي انشغل به جناح التلقي الأوروبي، في تأثر واضح بآراء كل من «هايدجر» و«جادامر» ودور جماعة التفسير أو الجماعة المفسرة التي انشغل بها الجناح الأمريكي داخل نادي التلقي. وقد سبق أن توقفنا طويلا عند كل من أفق التوقعات horizon of expectations وجماعة التفسير community of interpretation أو interpretive community في إطالة كافية في كتابنا المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، وإليه نحيل القارئ الذي يريد الإطالة، أو الذي يحتاج إلى إيضاح أكثر مما يمكن أن تضيفه السطور الموجزة التالية:

ربما يكون «هانز روبرت يوس» أول أعضاء نادي التلقي الذين توقفوا طويلا عند أفق توقعات القارئ التاريخي الذي عاصر النص، والقارئ الحديث الذي يقرأ النص اليوم. لكنه بالقطع نقل المفهوم في جوهره عن أستاذه - مرة أخرى أستاذ وطالب - «هانز جورج جادامر». إن ما حققه «جادامر» في كتابه الحقيقة والمنهج، والذي تأثر فيه بآراء صديقه الحميم «مارتن هايدجر» كما عبر عنها في الكينونة والزمن، فكرتان أصبحتا محور الجدل داخل معسكر التلقي، وهما «الدائرة الهرمنيوطيقية hermeneutic circle وامتزاج الآفاق fusion of horizons. الدائرة الهرمنيوطيقية المغلقة، والتي لا يستطيع المفسر الفكاك منها، في رأي جادامر، تقوم على القول بأنه لكي نفهم جزءا من النص (وهو الكل) يحتاج المرء إلى معرفة الكل، وفي الوقت نفسه فإن فهم النص في كليته يعتمد على فهم كل جزء من أجزائه. أما مفهوم المزج بين الآفاق فيقوم على أن المفسر الحديث اليوم لابد أن يمارس فعل تفسير النص في ضوء توقعاته في الحاضر، أي منظوره كقارئ في القرن العشرين، والتوقعات التي يجيء بها إلى النص، وفي ضوء التوقعات التاريخية للقارئ المعاصر لكتابة النص، مما يعني خلق منظور للنص ليس تاريخيا تماما وليس حديثا تماما. والواقع أن فكرتي الدائرة الهرمنيوطيقية والمزج بين الآفاق تكمل كل منهما الأخرى، بعكس ما قد يتبادر إلى القارئ المتسرع من انفصالهما. إذ إن الالتزام بالدائرة الهرمنيوطيقية، بالنسبة إلى كل من هايدجر وجادامر في الواقع، يعني التسليم بتاريخية الكينونة، أي وجود

الحاضر في الماضي والماضي في الحاضر، أما محاولة كسر الدائرة فتعني إنكار الطبيعة التاريخية شبه الفطرية للكينونة. أعتقد أن مشكلة تاريخية الكينونة وعلاقتها بامتزاج الآفاق، شأنها شأن بقية قضايا الفلسفة الهرمنيوطيقية، تحتاج إلى تبسيط أكبر، خاصة أن تاريخية الكينونة، أي امتزاج الحاضر والماضي معا داخلها، سوف تكون محور الخلافات الجوهرية أحيانا غير قليلة بين التأويلية الألمانية الحديثة وبين التأويلية التقليدية، وبين التأويلية الحديثة وبين التاريخية الجديدة، وأخيرا الخلافات داخل نادي التلقي ذاته.

يرى جادامر بصفة مبدئية أن الإنسان يولد مصادفة داخل جماعة لغوية، وهذا الميلاد بالطبع يحدث قبل أن يدرك الإنسان ماهية الذات أو الموضوع، وقبل أن يطور أي وعي خاص به بأي منهما، بل بذاته، أي إن المشاركة في الجماعة اللغوية تسبق بكثير وعيه بالذات (الأنا) أو الآخر، مما يعني بدوره أن كل القضايا المتعلقة بالتوصيل، بل بمعرفة العالم من حوله، ليست أكثر من مظاهر اشتراك الذات في جماعة لغوية. تلك الجماعة اللغوية إذن هي السباقة في تشكيل وعي الفرد بذاته وبالآخر وبالعالم من حوله. أي إن اللغة التي يستخدمها الفرد، وهي لغة الجماعة التي ينتمي إليها، ليست فقط أداة اتصاله بالعناصر السابقة ومعرفته بها، بل أداة معرفته بكل القيم المتراكمة التي تحملها اللغة. أي إن اللغة، في ارتباطها بالجماعة التي تستخدمها، تاريخية بالدرجة الأولى.

ويترتب على هذا، وبمنطق لا يقبل النقض، أن النص الذي يكتب بتلك اللغة، نص تاريخي لأن شخصا ما قام بكتابته في وقت محدد وبلغة بعينها، ومن ثم تصبح تاريخية النص أحد المحاور الرئيسية في تفسيره، أي لا تمكن قراءته بمعزل عن أفقه الماضي أو التاريخي، وهذا ما نقصده بأفق توقعات القارئ المعاصر (وسوف نستخدم صفة «المعاصر» ابتداء من الآن عند الإشارة إلى القارئ التاريخي الذي عاصر النص أو عاش عصر المؤلف). لكن القارئ الحديث اليوم له هو الآخر تاريخيته التي لا يستطيع التنصل منها أو الانفصال عنها. له، باختصار، أفق توقعاته الحديث. وظيفة القارئ الحديث أن يقوم بتقريب المسافة بين الأفقين، أو التاريخيتين، وينتصر على مقاومة النص المتمسك بتاريخيته الأصلية لأي

قراءات جديدة. لكن الانتصار، في رأي جادامر، يمكن تحقيقه فقط بتجاوز الأفقين، وخلق منطقة جديدة تصبح فيها قراءة النص لا هى تاريخية بالكامل أو حديثة بالكامل. وذلك على وجه التحديد ما قصده «جادامر» بامتزاج الآفاق الذي يحقق معنى النص.

وهنا يكمن اختلاف القراءة الهرمنيوطيقية الحديثة عن القراءة الهرمنيوطيقية التقليدية. إذ إن القراءة، من منظور التأويلية التقليدية، كما يكتب «جادامر»، «عملية تكهن، عملية وضع القارئ لنفسه داخل عقل المؤلف... أي إعادة خلق لفعل الخلق. وهكذا يصبح الفهم إعادة إنتاج تتصل بإنتاج أول» [٣٧]. وهكذا يصبح الفهم المباشر للنص عملية شفافة تكشف عن قصد المؤلف وتسترجعه، ويصبح المفسر على هذا الأساس معاصرا للمؤلف [٣٨]. وتصبح القراءة بهذا المفهوم التقليدي عملية تفسير «بريئة» كما قال «كانط»، البراءة نفسها التي للكتابة وشفافيتها في التعبير عن الكينونة أو الذات الفردية.

بعد هذه الوقفة الموجزة مع الخلفية الفلسفية للتلقي دعونا نعد إلى التلقي وإلى «هانز روبرت يوس» الذي قلنا إنه كان أكثر أعضاء نادي التلقي انشغالا بآفاق التوقعات، وأكثرهم، بالطبع، تأثرا بآراء أستاذه «جادامر»، وإن كان ذلك لا يعني سهولة توصيف الرجل، أو قولبته بصورة نهائية وجامدة داخل نادي التلقي. إذ إن هناك مواقع كثيرة في رحلته النقدية تقربه بشكل واضح من منطقة النقد الجديد، وهذا ما تؤكده «تيما بيرج» قائلة: «إن رغبة يوس في الحفاظ على وحدة النص تجعله يبدو عند قراءته لنصوص فردية،... كناقد جديد يقوم باستكشاف النص بحثا عن أنماط المفارقة وازدواج المعنى» [٣٩]. وفي مواقع أخرى يقترب «يوس» كثيرا من دائرة النقد الثقافي. لكن اتساع دائرة اهتمامات «يوس»، وتعدد الاتجاهات عنده، لا تخرجه بأي حال من الأحوال من نادي التلقي ولا تبطل صفته كأحد مؤسسيه الأوائل، يشهد بذلك كتاباه المعروفان «نحو جماليات للتلقي Toward an Aesthetic of Reception» و«التجربة الجمالية والهرمنيوطيقا الأدبية Aesthetic Experience and literary Hermeneutics» اللذان نشرت طبعتهما الإنجليزية عام ١٩٨٢، ويشهدان بتأثير أستاذه جادامر في فكره النقدي بشكل واضح.

ويقوم موقف «يوس» النقدي على معارضة الاتجاهين النقديين السائدين في الساحة النقدية حتى منتصف القرن. فهو يرفض النقد الشكلاني، سواء كان الشكلية الروسية أو البنيوية، بسبب افتقاره للبعد التاريخي، كما أنه يرفض النقد الماركسى التقليدي لأنه يدرس النص الأدبي باعتباره إنتاجا لقوى تاريخية خالصة. من هنا يأتي اهتمام «يوس» بفكرة أستاذه عن مزج الآفاق التي، وإن كانت تتوصل إلى منطقة وسط لا يصبح النص عندها تاريخيا كاملا أو حديثا كاملا، لا تتجاهل أهمية دور أي من الأفقين.

لكن تلقي نص من النصوص، بالنسبة إلى «يوس»، قد يختلف من عصر إلى عصر في ضوء التغيرات التي يتعرض لها القارئ. وهنا يستخدم يوس مصطلحا يختلف في مظهره عن مصطلحات الجناح الأمريكي، وإن كان في الواقع يتفق معه في جوهره. فالتغيرات في القارئ، ومن ثم في أفق توقعاته من عصر إلى عصر، تتم حسب التغير الذي يطرأ على النوع الأدبي Literary genre. والنوع الأدبي عند يوس هو في الواقع المقابل لما أسماه «ستانلي فيش» بجماعة التفسير التي تحكم توقعات القارئ الفرد في تعامله مع النص، وتضع حدا لذاتية التفسير، وهو الدور نفسه الذي يقوم به النوع الأدبي. إذ إن التغير في شكل الرواية مثلا لا يقوم به قارئ، لأنه عمل جماعي يرتبط بروح العصر التي تتفق جماعته المفسرة على شكل ذلك النوع. ثم إن التغير في الأنواع الأدبية، وهذا هو الأهم في سياق حديثنا عن الضوابط، لا يقوم به القارئ بل يقوم به المبدع فقط. فالقارئ لا يستطيع أن يفرض من الخارج تغييرا على شكل القص، لكن المبدع هو الذي يستطيع تحقيق ذلك وفرض التغيير على أفق توقعات الجماعة المفسرة التي ينتمي إليها القارئ، أو إنه هو فقط القادر على أن يصدم القارئ في توقعاته. وربما نستطيع أن نربط بين التغير الذي قد يحدثه روائي واحد في الشكل السردي، وما يتبع ذلك من صدمة القارئ في توقعاته التي يجيء بها إلى النص، وبين الحديث عن مناطق «النفى» التي تحدث بها الألماني الآخر «إسر»، مناطق النفي التي قد تستفز القارئ أو ترغمه على مراجعة أفق توقعاته وتكييفه مع التغير الجديد.

وعلى رغم كل الضوابط التي يضعها «يوس»، إلا أن ذلك لا يعني بالنسبة إليه إلغاء دور القارئ في كتابة النص الجديد. إذ إن التوقف عند خصائص النص الأدبي الشكلية أو البنائية ووحدته القائمة على المفارقات والتعارضات قادرة على تحقيق قراءة جمالية فقط للنص. وهذا إلى حد كبير ما يحققه النقاد الجدد. أما يوس فيرى ضرورة تحقيق النقلة من القراءة الجمالية إلى القراءة التاريخية القائمة على مزج الآفاق، بالطبع. وهنا يكمن الاختلاف الجوهرى بين نقد التلقي والنقد الجديد. وفي ذلك المزج بين أفق الماضي والحاضر تتأكد أهمية أفق الحاضر المرتبطة بالقارئ الحديث، القارئ القادر على تحقيق النقلة من مجرد التلقي الجمالي إلى الفهم النقدي. وهكذا يكتب «يوس» في بحثه الذي كان قد سبق له إلقاؤه في أثناء حفل جامعة «كونستانس»:

> إن الحياة التاريخية للعمل الأدبي غير متخيلة من دون المشاركة الفعالة من جانب المخاطبين. إذ إنه من خلال عملية الوساطة التي يقومون بها يستطيع العمل دخول أفق تجربة الاستمرار التي يتم عن طريقها التحول الدائم من مجرد التلقي البسيط إلى الفهم النقدي، من المعايير الجمالية المعروفة إلى إنتاج جديد يتخطى تلك المعايير. إن تاريخية الأدب وقدرته على التوصيل تفترضان مسبقا علاقة حوار بين العمل والمستمعين، بين العمل الجديد الذي يكمن تشكيله في العلاقة بين الرسالة والمستقبل، وبين السؤال والجواب، وبين المشكلة والحل [٤٠].

ومزج الآفاق، كما قدمه كل من «جادامر» وتلميذه «يوس»، هو ما يرفضه «ستانلي فيش»، أو يعدل صيغته. فهو يرى أن العودة إلى أفق التوقعات الماضي، أو ما أسماه «يوس» تاريخية النص، ليست ضرورية، بل لا حاجة إليها. إذ إن القارئ الحديث، في الزمن الحاضر، ليس منفصلا حقيقة، في رأي «فيش» عن اللحظة التاريخية الماضية. وإنه، وهو يتحرك داخل أفق التوقعات الحاضر، يجمع دون وعي بين الماضي والحاضر في لحظة وعي واحدة. باختصار، فإن جماعة التفسير التي ينتمي إليها القارئ في الزمن الحاضر، بعيدا عن زمن النص، والتي تحدد معايير وضوابط القراءات الفردية، هذه الجماعة لا توجد في فراغ أو من فراغ. وآفاق التوقعات التي

تحكم معاييرها ومعايير الأفراد من أعضائها، معايير ليست جديدة بالكامل، وعلى رغم كل التغيرات التي تطرأ على المعايير الجمعية وآفاق توقعات جماعة التفسير، فإن اللحظة الحاضرة داخل أفق توقعات الجماعة امتداد للحظات الماضية. أي إنها لحظة تاريخية. وهنا أيضا يكتسب رأي فيش شرعيته من فكرة «جادامر» عن أن المرء يولد، بالمصادفة، داخل جماعة لغوية تحدد قيمه قبل تطويره حتى لوعيه بالأشياء.

لكن ذلك التحلل مع أفق التوقعات التاريخي للنص عند كتابته، وللقارئ المعاصر له، كما فعل «فيش» تؤدي بصورة منطقية إلى تعزيز أكثر لسلطة القارئ في تفسير النص، بل إعادة إنتاجه.

كانت تلك وقفتنا الموجزة مع جوهر نظرية التلقي التي حددت الموقف ما بعد الحداثي من سلطة النص. أي نص؟ هل هناك نص أصلا؟ لكن ذلك ينقلنا إلى قلب التيه حيث يختفي كل من النص وسلطته داخل متاهات التفكيك.



5 الذين سرقوا النص (٣) ما بعد الحداثة: التفكيك وخصي النص

«إن تصغير النص إلى مجرد وحدة معنى عن طريق قراءة أحادية يعني القيام برسم إشارة الخصي»

رولان بارت

«إن النص ليس أبدا مكتفيا بذاته أو حاضرا في ذاته، وليس معنى كليا في ذاته أو إخفاء/كشفا عن معنى وحيد».

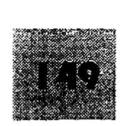
جوزيف ريدل

«ما حدث، إن كان قد حدث، هو عملية اجتياح... أبطلت كل هذه الحدود والتقسيمات وأرغمتنا على توسيع المفهوم المتفق عليه... لما ظل يسمى (نصا) لأسباب استراتيجية... (نص) لم يعد منذ الآن جسما كتابيا مكتملا، أو مضمونا يحده كتاب أو هوامشه، بل شبك مختلفة، نسيج من الآثار التي تشير بصورة لانهائية إلى أشياء ما غير نفسها، إلى آثار اختلافات أخرى. وهكذا يجتاح النص كل الحدود المعينة له حتى الآن (إنه لا يقوم بدفعها إلى القاع أو إغراقها في تجانس لا يعرف الاختلاف، بل يجعلها أكثر تعقيدا)».

جاك دريدا

«كل الطرق تؤدي إلى دريدا»

المؤلف



أ- عودة إلى العلامة اللغوية

أشرنا في مرحلة سابقة إلى أن كل الطرق داخل المشهد النقدي في القرن العشرين تؤدي إلى جاك دريدا على وجه التخصيص، لأنه يكتسب أهمية أكبر بكثير من الاستراتيجية النقدية التي ارتبطت باسمه. وعلى رغم ازدحام المشهد النقدي بأسماء لامعة من المعاصرين والحواريين، مثل «رولان بارت» و«هيليس ميللر» و«جيفري هارتمان» و«بول دي مان» و«هارولد بلوم» و«جوليا كرستيفا» و«ميخائيل باختين» وعشرات الأسماء الذين يمثلون معا معسكر «الدريديين»، إلا أن كل تلك الأسماء تتوارى خلف بريق الفيلسوف والناقد الفرنسي وقدرته الدائمة على لفت الأنظار. بل إنه على الرغم من تراجع إنتاج الرجل في السنوات العشرين الأخيرة، وظهور اتجاهات عديدة تحتشد بها الساحة المعاصرة، وتمثل في جوهرها ردة واضحة على المذاهب النقدية التي أفرزتها الحداثة وما بعد الحداثة الثقافيتين، بل عودة، في جزء منها، إلى ما قبل البنيوية، فإن الإستراتيجية التفكيكية، كما قدمها جاك دريدا، مازالت تحتل مكان الصدارة داخل المشهد النقدي المعاصر، أو، بالأحرى، التيه النقدي المعاصر، وفي هذا أيضا يقف «دريدا» باعتباره سيد التيه دون منازع، في الوقت الذي انطفأ فيه بريق ناقد فرنسي آخر، هو «رولان بارت» بعد أن ظل لسنوات ملء الأسماع والأبصار.

إن المتابع لتطورات الفكر الغربي عامة، والفكر النقدي خاصة، يدرك جيدا أن المشهد النقدي كان يتجه، منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، نحو استراتيجية التفكيك باعتبارها نقطة الذروة المنطقية التي كانت تشير كل التطورات إليها، وهي نقطة ذروة مرت بعملية تأجيل أو تعطيل قصيرة أثناء المد البنيوي، كما سبق أن أشرنا. كانت كل الاتجاهات تشير إلى فوضى الدلالة «وخصي» النص وإبطال سحره ونقض سلطته بصورة نهائية قبل أن تعيد «صحوة الموت» الأخيرة الحياة لفترة وجيزة في إله العلم الذي يقدم لنا من فوق سرير الموت المشروع البنيوي كمحاولة أخيرة لتأسيس علمية النقد وعلم الأدب. وحينما تراجع المشروع البنيوي، كما كان مقدرا له في ضوء السياق الثقافي السابق، فتحت أبواب الجحيم على مصاريعها، وكأن فترة التأجيل أثناء سنوات المد البنيوي، زادت من عمليات التفاعل والغليان داخل القمقم الثقافي. وبإزاحة الغطاء أخيرا بمحاضرة جاك دريدا، انطلق المارد الفوضوي بلا قيود يعيث في النصوص الأدبية فسادا.

تلك مرحلة «خصي» النص. والمصطلح الغريب ليس من نحتنا، فقد استخدم رولان بارت المصطلح، وهو بالإنجليزية castration، ليصف ما يحدث للنص الكتابي writerly مقارنا بالنص القرائي readerly عندما يتم تثبيت قراءة أحادية له. والمصطلح بهذا المعنى المحدد لا يختلف كثيرا عن معنى مصطلح آخر شائع الاستخدام في الاستراتيجية التفكيكية وهي اختزال النص أو تصغيره reduction. مصطلح الخصي، كما استخدمه بارت في مرحلته التفكيكية المتأخرة، يعني حرمان النص من خصوبته وقدرته على «إنجاب» أو توليد المعاني، وهو ما يحدث عندما نلتزم بمعنى واحد للنص وبقراءة أحادية الصوت له. والاختزال يحمل المعنى نفسه ولا شك، لأنه يعني أننا حينما نقوم بتثبيت معنى واحد للنص فإننا نقلل من شأنه، ونحرمه القدرة على الإيحاء المستمر بمعان جديدة. وعلى رغم غرابة مصطلح «بارت» فإننا لا نستطيع رفضه أو الاختلاف معه إذا كان المقصود به في نهاية المطاف حرمان النص من تعدد الدلالة، لأن هذه هي أهم صفات النص الكتابي مقارنا بالنص القرائي الاستهلاكي. فالنص الأول، الذي يساهم القارئ في كتابته وملء فراغاته، نص يتحدى القراءة الأحادية الشفافة. أما النص الثاني ـ وهنا لا يختلف المصطلح البراق الذي نحته بارت وهو readerly ، عن المصطلح السابق الشائع الاستعمال وهو الاستهلاكي ـ ذلك النص لا يحتمل إلا قراءة استهلاكية واحدة يتحول القارئ بعدها إلى نص آخر. لكن المشكلة أن التفكيك لم يتوقف في أي وقت من الأوقات عند تعددية الدلالة، بل لم يكن تعدد الدلالة على قائمة الأهداف. لقد كان المقصود دائما، وكما سنرى بالتفصيل أثناء الفصل الحالي من الدراسة، هو لانهائية الدلالة. ومن ثم، وفي استعارة مشروعة لمصطلح «بارت»، فإن القراءة التفكيكية بالفعل تقوم بـ «خصي» النص، ليس بالمعنى الذي يقصده الناقد الفرنسي، بل بمعنى أنها تفقده القدرة على الدلالة.

وهكذا نعود رغما عنا إلى نقطة الانطلاق اللغوية لكل المذاهب النقدية التي أفرزتها الحداثة وما بعدها، بل منذ بداية القرن العشرين في حقيقة الأمر. ونذكِّر في هذا السياق بالصورة الافتراضية التي تصورها «فنسنت ليتش» مبكرا لسيارة الشرطة، وقد جمعت كل المشتبه في أمرهم ممن سهلوا عملية سرقة المشار إليه أو شاركوا في ذلك. ونذكِّر أيضا بأن كل العيون تتجه

منذ البداية إلى جاك دريدا باعتباره السارق الفعلي. واستمرارا للصورة الافتراضية نفسها، دعونا نتصور أن صفحات الفصل الحالي هي صفحات التحقيق الطويلة مع المتهم الأول، والتي نستطيع في نهاية الأمر إصدار الحكم بإدانته أو بتبرئته على أساسها.

وفي الحديث عن العلامة اللغوية وموقف دريدا المغاير منها، دعونا نؤكد أن ذلك الموقف لم يكن في أي وقت سببا في تفكيكية دريدا، أي إننا لا نستطيع القول بأن موقفه النقدي، التفكيكي، من النص، يرجع إلى موقفه اللغوي. وربما يكون العكس صحيحا، فإن موقفه التفكيكي هو الذي يفسر موقفه المغاير من العلامة اللغوية، وليس العكس. إن موقفه الفلسفي القائم على رفض ميتافيزيقا الحضور في الفلسفة الغربية، وانفراط عقد الكون، هو الذي يفسر استراتيجيته التفكيكية بما في ذلك نظرته إلى العلامة اللغوية.

وسوف نبدأ بالموقف اللغوي، إذ إن التعبير الذي أدخله دريدا خاصة، وما بعد الحداثيين عامة، على المفهوم السوسيري للغة باعتبارها نسقا من العلاقات يعتبر أبرز آليات التفسير التفكيكي للنص. وقد سبق لنا التوقف بما فيه الكفاية عند التحول المبدئي الذي أدى إلى نسف العلاقة بين الدال والمدلول، وإلى تحويل المدلول إلى شيء مراوغ يصعب تثبيته في نطاق دلالة محددة، بل إلى تحول المدلول نفسه، في ظل تلك العلاقة المراوغة الجديدة إلى دال يشير إلى مدلول يتحول بدوره إلى دال، وهكذا إلى ما لانهاية. وفي الوقت نفسه، فإن ذلك التحول الجديد قد أدى إلى تحول العلامات اللغوية إلى مجموعة لا تحد من الدوال غير القادرة على تثبيت مدلولات. ولا نظن القارئ بقادر على تحمل الخوض مرة ثانية أو ثالثة في تفاصيل المفهوم التقليدي والمفهوم التفكيكي للعلامة، بعد أن ظلت تلك التفاصيل إحدى المحطات البارزة في رحلتنا حتى الآن.

لكن اللافت للنظر أن «جاك دريدا»، وهو ينسف علاقة التوحد بين الدال والمدلول، وبمناورة لا تسمح اللغويات التقليدية عند سوسير بالكثير من تحركاتها، حاول أن يرجع مبدأه المعروف عن الاختلاف والتأجيل، وهو في قلب استراتيجية التفكيك، ومحور خصي النص وحرمانه القدرة على إحداث دلالة أو الخصوبة اللازمة لإنتاج معنى، حاول أن يرد ذلك المبدأ العدمي الكامل إلى لغويات «فردينان دي سوسير». نعم، لقد تحدث سوسير عن «الاختلاف» باعتباره جوهر تعريفه للغة. فاللغة نسق من العلامات التي تحكمها علاقات

اختلاف. في تبسيط بالغ: لفظ «أحمر» لا يدل على مفهوم ذلك اللون أو أنه يملك صفة ذاتية أو داخلية تجعله يشير بذاته إلى ذلك اللون، لكن قدرته على الإشارة تعتمد على اختلافه عن بقية الألوان الأخرى على منشور ألوان الطيف، فالأحمر هو ما ليس أبيض أو أسود أو أصفر ...إلخ. ومن ثم يخلص سوسير في كتابه العمدة عن مبادئ اللغويات العامة إلى «أنه في النظام اللغوي لا وجود إلا للاختلافات، من دون مصطلحات إيجابية».

ولا جدال في أن ذلك التعريف كان ثوريا في السنوات المبكرة من القرن العشرين لأنه كان تحولا جوهريا فارقا عن المفهوم التقليدي للغة حتى ذلك الوقت، وهذا ما يبرزه أكثر البنيويين جدية وفهما وهو «جوناثان كاللر»، والذي يعتبر التعريف السوسيري:

> صيغة تقدمية. فالرأي الشائع يرى أن اللغة تتكون من كلمات، من كيانات إيجابية تجمع معا لتشكل نسقا، ومن ثم تكتسب علاقات ببعضها البعض. لكن تحليل سوسير للوحدات اللغوية يخلص إلى القول بأن العلامات، على العكس، نتاج نسق اختلافات، والواقع أنها ليست كيانات إيجابية على الإطلاق، بل آثار اختلاف [1].

وعلى غير ما قصد سوسير أو أراد قوله، يفسر دريدا مقولة الاختلاف كما قدمها اللغوي السوسيري، باعتبارها البداية الحقيقية لتفكيك النظرية اللغوية، فالقول بنظام أو نسق لغوي قائم على الاختلاف، في رأي دريدا، يعني استحالة «تثبيت» نظرية لغوية، تعتمد على وحدات لغوية: ألفاظ أو كلمات، إيجابية، لكل منها كيانها المستقل. أي إن نظرية سوسير اللغوية جاءت إلى الوجود وهي تحمل بذور تفكيكها. وهكذا يكتب دريدا في مواقع Positions:

> إن لعب الاختلافات يعني عمليات تخليق syntheses وإحالة تحول دون تحولها في أي وقت إلى مجرد عنصر بسيط حاضر في ذاته وبذاته ليشير إلى ذاته فقط. ولا يمكن لعنصر في الخطاب، كتابيا كان أو كلاميا، أن يقوم بدور العلامة دون أن يرتبط بعنصر آخر ليس بدوره حاضرا في ذاته. هذا الربط يعني أن كل «عنصر» ـ سواء كان «فونيم» (أصغر وحدة صوتية) أو «جرافيم» (أصغر وحدة كتابية) ـ يتشكل في ضوء الإشارة

التي يحملها إلى العناصر الأخرى داخل سياق النسق. عملية الربط هذه، عملية النسج، هي النص، الذي لا يجري إنتاجه إلا من خلال التحول إلى نص آخر. أي إنه لا يوجد شيء، سواء داخل العناصر أو داخل النسق، حاضر فقط أو غائب فقط، لا توجد إلا اختلافات وآثار وآثار في كل مكان [٢].

إن ما يتحدث عنه دريدا في الإحالة المطولة السابقة أمر يختلف تماما عما قصد إليه سوسير بالاختلاف. بل إننا لو أخذنا بالقراءة الدريدية الجديدة للعلامة السوسيرية لانهارت بالكامل أسس نظرية عالم اللغة السويسري، وانهارت معها أسس البنيوية الأدبية التي قامت على النموذج اللغوي. فالاختلاف الذي يتحدث عنه سوسير لا يعني رفض كينونة العلامة اللغوية أو إلغاءها، من ناحية، ولا يفقدها القدرة على الدلالة، من ناحية أخرى. وفي ذلك نذكِّر بدائرة التوصيل اللغوي كما حددها سوسير: لفظ يدل على المفهوم العقلي للشيء، يُنطق فيقوم بتوصيل الرسالة الصوتية إلى متلق يقوم هو الآخر بتحويلها إلى المفهوم العقلي، الذي ارتبطت به اللفظة منطوقة. والعلامة اللغوية، على هذا الأساس، لا تفتح أي مجال للمصطلح المحوري عند التفكيكيين، وهي «لعب الاختلافات». ثم إن «الاختلافات» التي يتحدث عنها سوسير لا يمكن فصلها عن الطبيعة العفوية أو الاعتباطية arbitrary للعلامة اللغوية التي تقول بأن اللفظ لا يجري اختياره بسبب امتلاكه لصفة خاصة به، صفة ذاتية تجعل الأحمر أحمر مستقلا عن أي ألوان أخرى. وهذا على وجه التحديد ما تعنيه عفوية العلامة اللغوية.

وهذا، وعلى وجه التحديد أيضا، ما لم يقصد إليه دريدا. فالاختلاف الذي يتحدث عنه هو اختلاف التأجيل المستمر للدلالة وفي رفض صريح لميتافيزيقا الحضور. فالشيء المؤكد في فلسفة دريدا التأويلية هو الغياب، أو على الأقل رفض الحضور، وهذا ما قصد إليه بقوله: «ولا يمكن لعنصر في الخطاب... أن يقوم بدور العلامة دون أن يرتبط بعنصر آخر ليس بدوره حاضرا في ذاته». الاختلاف عند سوسير يعني أن العنصر، أو الوحدة اللغوية، لفظا كانت أو كلمة، تتحد صفتها في اختلافها مع صفات عناصر أخرى، وكل العناصر حاضرة، وقادرة على الدلالة النهائية. وهذا ما تؤكده دائرة التوصيل السوسيري. أما الاختلاف عند دريدا فهو لانهائية الدلالة التي تتعرض لعمليات تأجيل مستمرة تحول المدلولات إلى مجرد دوال فقط. وشتان بين الاثنين.



وإذا كان دريدا لا يحالفه الحظ كثيرا في محاولة تأسيس شرعية تفكيك العلامة اللغوية داخل مقولات سوسير عنها، إلا أنه في الواقع يصل إلى هدفه الأساسي وهو نفي ميتافيزيقا الحضور وتأكيد الغياب في الحضور والحضور في الغياب من زاوية أخرى لا تمثل ثنيا لذراع مقولة سوسير عن العلامة اللغوية وتوحد شطريها، ومن ثم قدرتها على إحداث دلالة. الزاوية الجديدة التي يطور دريدا من خلالها ميتافيزيقا الحضور الواضحة عند سوسير إلى ميتافيزيقا الغياب زاوية منطقية لا تمثل افتئاتا على مفاهيم سوسير. بل إن منطق دريدا في هذا السياق يمكن مناقشته بعيدا تماما عن أي مقولات لسوسير. وفي هذا أيضا، يقدم «جاك دريدا» جوهر استراتيجيته التفكيكية القائمة على نفي ميتافيزيقا الحضور. ويلخص «روبرت يونج» المنطق البسيط الذي يحول به دريدا «حضور» سوسير إلى «غياب» بقوله:

> وفي الوقت نفسه، فإن العلامة لا تستطيع أن تمثل حرفيا ما تدل عليه، أي تنتج مدلولا حاضرا، لأن علامة الشيء، وعلى وجه الدقة لابد أن تعني ضمنا غياب ذلك الشيء (تماما كما تختلف النسخة عن الأصل لكي تكون نسخة، وكما لا يمكن للتكرار أن يكون طبق الأصل، وإلا فسوف يصبح الأصل ذاته).
> إن التمثيل لا يمثل أبدا، لكنه يؤجل حضور المدلول أبدا [٣].

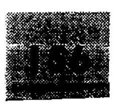
نسف وحدة طرفي العلامة إذن هو أولى استراتيجيات تفكيك النص وحرمانه سلطته التقليدية في أن يقول أو يعني شيئا ما، يمكن تثبيته. فلم تعد القضية، سواء عند أصحاب نظرية التلقي أو أتباع التفكيك ـ وقد سبق أن نبهنا إلى التداخل الواضح في خطوط الاتجاهين النقديين ـ قضية البحث عن معنى، بل التشكيك في استراتيجيات القراءة التي تبحث عن معنى للنص. وهنا نحيل القارئ إلى كلمات سابقة لـ «رولان بارت» في مرحلته التفكيكية: «حجب هز العلامة ذاتها: فالأمر ليس أمر الكشف عن معنى (كامن) للقول، أو في الأثر، أو في القص، بل في شرخ تمثيل المعنى نفسه، إنه ليس أمر تغيير الرموز أو تنقيتها، بل تحدي ما هو رمزي» [٤].

وفي هذا السياق، سياق رفض دريدا لحضور معنى ما للنص، يمكن تفسير الموقف الذي ينفرد به دريدا في إعطاء الكتابة أفضلية على الكلام. ففي الوقت الذي يكاد يجمع فيه اللغويون على أسبقية الكلام

parole على اللغة المكتوبة langue، ينفرد دريدا بتفضيل الكتابة. وعلى رغم كل الجدل، العقيم في أحيان كثيرة، الذي يسوقه دريدا دفاعا عن الكتابة وتفضيلا لها، فإن التبرير المنطقي المقبول لموقف دريدا هو موقفه المبدئي، الفلسفي بالدرجة الأولى، من ميتافيزيقا الحضور Logocentrism. ففي رفضه لميتافيزيقا الحضور، وتبنيه الحماسي لمبدأ «لعب الاختلافات»، وتحول اللغة إلى مجرد دوال تشير دائما وأبدا إلى دوال أخرى في فشل واضح في تثبيت دلالة، كان من الصعب أن يعطي دريدا أسبقية للكلام على الكتابة. إذ إن دريدا لم يكن ليستطيع أن يقول بالغياب وعجز النص عن الدلالة، أو كسر دائرة التوصيل التقليدية في حالة الكلام الذي يكون فيه كلٌّ من المرسل والمستقبل موجودا في الوقت نفسه لفعل الكلام. ولنا بالطبع أن نتصور عبثية أي موقف اتصال شفاهي يقول فيه المرسل رسالة تراوغ المتلقي بصفة مستمرة. أما في حالة النص المكتوب، حيث لا يتزامن المرسل والمستقبل، فحدث ولا حرج! هكذا اعتقد دريدا، في حقيقة الأمر، وهذا هو السبب الحقيقي لموقفه من الكلام والكتابة، رغم كل دعاواه أنه في حالة الكتابة يتحرر النص المكتوب من سلطة أو قيد المؤلف. «فالمؤلف»، كما يقول «ستوروك» في استعراضه لموقف دريدا من الكتابة، «لا يستطيع أن يتمتع بسلطة خاصة مع ما كتبه ونشره، لأنه قد أوكل مسؤوليته (النص) للغرباء والمستقبل. والمعاني التي سيولدها (النص المكتوب) من الآن فصاعدا لن تكون بحاجة لأن تتفق مع معاني هؤلاء الذين يعتقدون أنهم استثمروا فيه، فسوف تعتمد تلك المعاني على من يقرأها وعلى الظروف» (٥).

لكن، ما شرعية الاستراتيجية التفكيكية؟ وكيف وصلنا إلى هذه المرحلة داخل التيه النقدي؟

كانت الشرعية المبدئية التي قامت عليها استراتيجية التفكيك هي الشرعية الفلسفية، تاريخ الفلسفة الغربية الحديثة منذ القرن السابع عشر، ابتداء بواقعية «جون لوك»، ومرورا بمثالية «كانط»، وانتهاء بظاهرية «هوسيرل» ووجودية «سارتر» وتأويلية «هايدجر» و«جادامر» حول منتصف القرن العشرين، ناهيك عن الموقف الفلسفي الرافض للمثالية لـ «جاك دريدا» نفسه.



ب ـ الشرعية الفلسفية للتفكيك

قد يرى البعض أن الحديث عن «الشرعية الفلسفية» لاستراتيجية نقدية في موقع القلب من التيه النقدي يحمل، كما يقول أرباب التفكيك، جذور تفكيكه، لأننا نتحدث هنا عن شرعية الفوضى، وكأن للفوضى شرعية! وهذا بالقطع رأي له وجاهته. ومن ثم، دعونا نسجل في بداية المرحلة الجديدة داخل التيه النقدي والذي لا نستطيع، في تلمسنا لطريق الخروج، إلا تحديد علامات أكثر إرباكا أبرزها: «لا نص، لا معنى، لا مركز، لا سببية، ولا عقلانية». ودعونا نسجل في هذه المرحلة المبكرة، أيضا، أن الحديث عن «الشرعية الفلسفية» لا يعني، من منظورنا الحالي، إضفاء الشرعية على الفوضى، بل تحديد الأسس التي قامت عليها الحداثة الثقافية عامة، واستراتيجية التفكيك خاصة. ما نسجله هنا هو أننا نحاول تحديد العلاقة العضوية بين الفكر الفلسفي الغربي واستراتيجية التفكيك. ثم، وهذا ما يهمنا تسجيله ثانيا، هو أن فوضى التفكيك، هي عينها فوضى الفلسفة الغربية.

ثم إن الحديث عن تأثر «دريدا» على وجه التحديد بالفلسفة الغربية لا يعني بالضرورة تأثرا إيجابيا يؤدي إلى تتبع مفهوم نقدي دريدي ما، وتحديد جذوره داخل فلسفة «هايدجر» أو «جادامر» أو «نيتشه». لأن التأثر لا يقتصر على التأثر الإيجابي أو الأخذ، ففي أحيان كثيرة يكون التأثر بالاختلاف أو النقض أو التعديل. هكذا تأثر دريدا مثلا بـ «عمانويل كانط» برفضه لمثالية الفيلسوف الألماني في حديثه عن سلطة العقل. بل إنه في الوقت الذي تأثر فيه إيجابا بالكثير من أفكار «جادامر» و«هايدجر» قام بتعديل الكثير من أفكار الفيلسوفين التأويليين. تلك هي حدود وقفتنا الحالية مع الفلسفة الغربية حيث نتعرض للتأثر، في إيجابه وسلبه.

وفي وقفتنا الحالية أيضا، سوف يسيطر اسم «جاك دريدا» على كل محاور النقاش، وقد سبق أن ذكرنا أنه داخل متاهات استراتيجية التفكيك فإن كل الطرق تؤدي إلى «دريدا» لأكثر من سبب. فالعلاقة بين الفلسفة الغربية ودريدا علاقة مباشرة، لا تعرف الهواية أو الوساطة، لأن دريدا، كما أكدنا من قبل، بدأ حياته العلمية كدارس للفلسفة الغربية، واستمر، بعد أن دخل المشهد النقدي بثقل فريد، يتعاطى الفلسفة. وهكذا يتحدث في النقد

كفيلسوف، ويعود إلى الفلسفة، متفقا أو معارضا، ليؤسس شرعية آرائه النقدية. ويذهب «روبرت يونج»، وهو يحدد الموقف الفلسفي لـ «جاك دريدا»، إلى القول بأن تمرده على البنيوية كان لأسباب فلسفية:

> يمكن اعتبار دريدا جزءا من تاريخ محاولات إنتاج فلسفة مادية. فهو يحاول، كما فعل ماركس ونيتشه وهايدجر من قبله، أن يزيل كل آثار المثالية في الفكر. لكنه يكتشف وهو يفعل ذلك، كما حدث مع نيتشه، أن إزاحة الفلسفة لا تترك له إلا اللغة فقط. لقد كانت البنيوية، بالنسبة إلى «دريدا» مجرد إحدى مراحل الفكر الغربي التي ظلت قائمة على مفاهيم ميتافيزيقية (٦).

وعلى رغم الضجة التي أثارها «رولان بارت» داخل خيمة النقد الفرنسي والأوروبي، ثم داخل معسكر الحداثيين العرب، خاصة أن له أسبقية الوجود على الساحة النقدية، إلا أنه، في أي من مرحلتيه، البنيوية وما بعد البنيوية، لم يكن له علاقة بالفلسفة الغربية، قديمها أو حديثها أو معاصرها. وقد اتسمت آراؤه النقدية، على رغم استفزازاتها في الغالب الأعم، بأنها تفتقر إلى البعد الفلسفي. والشيء نفسه يمكن قوله دون افتئات على الدريديين الأمريكيين الآخرين، أو حتى الأوروبيين الذين برزوا بعد استقرارهم في أمريكا. وعلى رغم أن بعض هؤلاء حقق إنجازات لا يستهان بها، وأدخل تعديلات جوهرية في أحيان كثيرة على استراتيجية التفكيك كما أسس لها «دريدا»، إلا أن أيّاً منهم لم تكن له علاقة وطيدة بالفلسفة الغربية، وتعاملوا معها كهواة فقط. إذن، في الحديث عن الخلفية الفلسفية في علاقتها باستراتيجية التفكيك، فإن كل الطرق تؤدي إلى جاك دريدا، وجاك دريدا فقط.

ويفرض سؤال ملحاح نفسه علينا في هذه المرحلة: لماذا الاستغراق في الفكر الفلسفي في دراسة في النقد الغربي ومذاهبه؟ والواقع أن مؤلف الدراسة الحالية لم يكن له حتى سنوات قليلة ماضية جلد على الفلسفة، مؤمنا ـ تماما كما قال سير «فيليب سيدني» ـ بأن المرء يستطيع أن يضيع عمره بالكامل مقتفيا آثار الفلاسفة دون أن يتعلم منهم شيئا. لكن جاك دريدا في حقيقة الأمر هو الذي يجبرنا على دخول التيه الفلسفي، وكأن تيه «النظرية» النقدية ليس كافيا. فأينما اتجه المرء داخل الاستراتيجية التفكيكية

لا يجد أمامه سوى جدران الفلسفة المنيعة. وفي محاولتنا للخروج من تيه النظرية النقدية، لابد أن نتلمس طريقنا داخل تيه الفلسفة الغربية الحديثة وتاريخها الذي يمتد لما يقرب من أربعمائة عام. الحديث عن الفكر الفلسفي ليس بذخا فكريا إذن، لكنه جوهر استراتيجية التفكيك التي نضيع داخلها. ولا نكون مبالغين إذا قلنا إننا في تعاملنا مع النظرية النقدية في مرحلتها التفكيكية، وعند جاك دريدا على وجه التحديد، لا نجد أمامنا، وعلى حد قول المصطلح المفضل عند دريدا نفسه، سوى «آثار آثار» الفلسفة الغربية.

أول المواقف الفلسفية التي تمرد عليها «جاك دريدا» هو موقف الفلسفة الواقعية من اللغة، وهو الموقف الذي يمكن إرجاعه إلى بدايات الفلسفة الغربية في عصر النهضة اليونانية القديمة، واستمر، مع بعض التعديلات الطفيفة، مسيطرا على الموقف من اللغة والتوصيل لما يقرب من خمسة وعشرين قرنا. بل يمكن سحبه على الكثير من النظرية اللغوية الحديثة التي أسسها «سوسير» في بداية القرن العشرين، خاصة فيما يتعلق بالمفهوم الأساسي لدائرة التوصيل اللغوي. ويلخص أبو الواقعية في الفلسفة الحديثة، وهو «جون لوك» (١٦٣٢ ـ ١٧٠٤)، مفهومه عن العلامة اللغوية ووظيفتها داخل دائرة التوصيل في كلمات لا تختلف كثيرا عن تعريف سوسير إلا فيما يختص «بشفافية» اللغة كما تصورها «لوك» في بحثه المعروف عن الفهم الإنساني (١٦٩٠):

> استخدم الناس الكلمات كعلامات لأفكارهم، ليس بسبب أي علاقة طبيعية بين أصوات معينة وأفكار بعينها، وإلا لكانت هناك لغة واحدة للبشر، بل عن طريق فرض ثوري يمكِّن كلمة ما من الإشارة إلى فكرة ما بطريقة عفوية. فائدة الكلمات إذن في كونها علامات حسية للأفكار، والأفكار التي تمثلها هي دلالاتها الصحيحة والمباشرة (٧).

وعلى رغم حداثة بعض أفكار «لوك» وسبقه الواضح في قوله إن العلامات تشير إلى مفاهيم الأشياء ذاتها، وإن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة تُفرض عليهما بطريقة اعتباطية أو عفوية، إلا أن النظرية في جوهرها تمثل كل ما سيتمرد عليه ما بعد الحداثيين عامة، ودريدا خاصة بعد ذلك بثلاثمائة سنة. جوهر النظرية اللغوية الذي سيرفضه دريدا

بالطبع هو ذلك القول الساذج بشفافية اللغة، حيث تقوم فائدة الكلمات على «كونها علامات حسية للأفكار، والأفكار التي تمثلها هي دلالاتها الصحيحة والمباشرة». وإذا كان موقف دريدا الفلسفي، كما يؤكده في كتابه المحوري الجراماطولوجيا Of Grammatology، وفي معظم كتاباته في الواقع، لا يقوم فقط على نقض ميتافيزيقا الحضور ونفيها، بل على التشكيك الفلسفي في سلطة ما هو موجود أو نهائيته، فإن موقفه الرافض لشفافية اللغة يصبح منطقيا ومتوقعا. ويتوقف «رتشارد راند» عند دلالات مفهوم شفافية اللغة والنتائج المترتبة عليه، والتي تفسر، بالطبع، موقف التفكيك منه، في تبسيط رائع:

> إن الفرضيات الميتافيزيقية لهذا المفهوم أصبحت معروفة: فالمعاني يعتقد أنها موجودة مستقلة عن علاماتها، سابقة على تمثيلها باللغة، ولها وجود، لها حضور ـ لها في الواقع حضور ذاتي سابق على اللغة التي تحددها وتمثلها بالكلمات. ووظيفة الكلمة (signans)، إذن، أن تجعل معناها (signatum) حاضرا في الخطاب، بصورة واضحة ومحددة. وحينما تؤدي الكلمة هذه الوظيفة تصبح شفافة، وتبطل نفسها في حضور معناها [٨].

ويمكن تصور مدى حدة رفض دريدا كفيلسوف وناقد لمقولة شفافية اللغة بنقلة زمنية تزيد على ثلاثة قرون كاملة، لنقارن بين موقف دريدا من اللغة ومدرسة الظاهراتية الألمانية التي تأثر بها إلى حد كبير. فعلى رغم ذلك التأثر الواضح بفلسفة هوسيرل، فإن دريدا يدخل تعديلا جوهريا على تصور الفيلسوف الظاهراتي للعلاقة بين اللغة والكينونة. يرى الفيلسوف التأويلي مثلا أنه على الرغم من أننا لا ندرك الكينونة Being إلا عند وعينا بها لغويا، أي حينما نعبر عنها لغويا، فإن الوجود سابق على اللغة. والموقف نفسه يتبناه، مع تعديلات طفيفة، فيلسوف التأويلية «مارتن هايدجر» الذي يصل إلى القول بأنه داخل الشعر فقط، أي اللغة، تتم التسميات الأولى للأشياء، أي إننا أيضا لا ندرك الكينونة إلا بعد الوعي بها داخل اللغة. لكن دريدا لا يكتفي بذلك في حقيقة الأمر. فالمشكلة عنده ليست إدراك الكينونة داخل اللغة فقط، بل إعطاء أسبقية للغة على الكينونة. اللغة عنده تسبق الكينونة. ولنا أن نتصور بالطبع مدى عنف

رفض فيلسوف، هذا موقفه، لمقولة شفافية اللغة التي تقوم على القول بأن هناك أشياء أو أفكارا نعبر عنها ونوصلها باستخدام علامات لغوية في عملية نقل أمينة أو تصوير صادق لهذه الأشياء والأفكار.

لكن المسألة ليست مجرد رفض لشفافية اللغة والتمثيل اللغوي الدقيق للأفكار والمفاهيم، بل عملية موقف فلسفي يقوم فيه دريدا برفض الكثير من ثوابت الفلسفة الغربية، مما يعني ـ كما قال «روبرت يونج» في سطور سابقة ـ أن دريدا، شأنه في ذلك شأن نيتشه، لا يترك له إلا اللغة في نهاية الأمر. والواقع أن المتأمل لاستراتيجية التفكيك عند دريدا يصل إلى استنتاج يؤيد هذه المقولة، إذ إن مفاهيم ومصطلحات التفكيك عنده كلها مفاهيم ومصطلحات ذات طبيعة لغوية. ينطبق هذا على كل شيء عند دريدا: على مفاهيم الحضور والغياب، الاختلاف والتأجيل، الفراغات والمراوغة، واللعب الحر للعلامة اللغوية. من هنا يصبح التحول إلى الثوابت الفلسفية التي نقضها دريدا محوريا لفهم حقيقي لاستراتيجية التفكيك.

أول الثوابت التي ينقضها جاك دريدا هي سلطة العقل في تفسير الكينونة والحقيقة والواقع، وتثبيت معنى للنص. ونذكّر هنا بأن رفض الـ logocentrism الذي يبدأ دريدا مشواره النقدي به، هو رفض الإحالة إلى سلطة موثوق فيها، تعني في جزء أساسي منها سلطة العقل، إذ إن أحد معاني «logos» في اليونانية هو «العقل»، وقد توقفنا عند المصطلح في إطالة في فصل سابق. ما يهمنا هنا هو إعادة تأكيد أن رفض الإحالة إلى سلطة العقل، باعتبارها سلطة موثوقا بها، هو إحدى نقاط الانطلاق الفلسفية لاستراتيجية دريدا النقدية. وفي ذلك كان دريدا، في الواقع، امتدادا لخط فلسفي يرجع في الزمن إلى ما يزيد على ثلاثمائة عام، ولا يتوقف في تلك العودة عند المرحلتين القريبتين، وهما التأويلية والظاهراتية. وفي مفارقة واضحة، كانت نقطة الشك في «العقلانية» وسلطة العقل هي جوهر الفلسفة الواقعية الإمبريقية وثالوثها المعروف «توماس هوبز» (١٥٨٨ ـ ١٦٧٩) و«جون لوك» (١٦٣٢ ـ ١٧٠٤) و«دافيد هيوم» (١٧٠٠ ـ ١٧٧٦). المفارقة الواضحة هنا تتمثل في أن ذلك الثالوث هو ما يتمرد عليه دريدا حينما يتعلق الأمر بشفافية اللغة. وفي الوقت نفسه، فإن ذلك الثالوث أيضا هو الذي وجه ضربة قوية لسلطة العقل في تبرير الواقع أو تفسير الحقيقة. فالعقل الذي يراه «لوك»

كلوحة بيضاء Tabula rasa يعتمد كلية على الانطباعات الحسية impressions التي تصله عن طريق الحواس، وهي انطباعات عن أشياء حسية تفتقر في حالة الطبيعة إلى قوانين عامة تحكمها أو تنظم علاقاتها مثل السببية على سبيل المثال. قد نتمكن أحيانا، في ضوء التجارب السابقة، وعلى أساس الربط بين أحداث بعينها، من التنبؤ بحدث مستقبلي، لكن لا يوجد ضمان لوقوع الحدث بالدقة نفسها. المهم أن ذلك الثالوث تكفل بإنهاء سلطة العقل، وقضى على العقلانية الفلسفية التي سادت الفكر الغربي منذ فجر الحضارة الهلينية، كما يؤكد «وولتر جاكسون بيت»:

> في فلسفة هيوم، أكثر من أي كاتب آخر، انتهى تراث العقلانية الكلاسيكية التي كانت ركيزة الفكر القديم، والعصور الوسطى، وإنسية عصر النهضة، والأنظمة العقلانية الكبرى في القرن السابع عشر. وفي كتاباته يجري تشريح العقل البشري بدرجة يصل تأثيرها المدمر إلى الحيلولة دون استعادة الفلسفة منذ ذلك الوقت للثقة التقليدية في العقل [٩].

وربما يكون موقف دريدا من «كانط» وفلسفته المثالية أكثر تعقيدا من علاقته بأي فيلسوف آخر. ففي رفضه لسلطة العقل logocontism ـ بعد أن أشرنا إلى أن أحد المعاني المؤكدة للمصطلح الدريدي هو سلطة العقل ـ كان موقف دريدا واضحا ومحددا ولا لبس فيه في رفضه لكل معطيات الفلسفة المثالية ابتداء بأفلاطون وانتهاء بـ «هيجل» (١٧٧٠ ـ ١٨٣١). ومن المعروف أن «عمانويل كانط» (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤) يحتل موقف الصدارة داخل الاتجاه المثالي في الفلسفة الغربية. وهذه حقيقة مبدئية يرسخها مدرسو الفلسفة وأساتذتها في عقول الطلاب العرب في مرحلة مبكرة من مراحل تكوينهم العلمي. مثالية «كانط»، من منظور شاب في أوائل العشرينيات من عمره، تقوم على السلطة التي منحها الفيلسوف المثالي للعقل. ففي الوقت الذي كان العقل فيه عند «لوك» مجرد لوحة بيضاء تتلقى الانطباعات الحسية عن الأشياء impressions عن طريق الحواس، ولا يملك من السلطات سوى القدرة على تجميع وتصنيف تلك الانطباعات إلى مفاهيم concepts فيما يشبه السلبية الكاملة، أعطى الفيلسوف المثالي ذلك العقل، في نقد العقل الخالص Critique of Pure Reason (١٧٨١) سلطة إبداعية أو خلاقة جديدة. فنحن لا نولد بعقول هي صفحات بيضاء، كما قال «لوك»، لكن

العقل يولد بمقولات categories خلقية innate أو «بنى» تمكنه من تنظيم الانطباعات الحسية التي لا تعرف القوانين في حالة الطبيعة وتحويلها إلى مفاهيم ومعرفة. وفي مقدمة تلك المقولات وأشهرها بالطبع: مقولات الخير والحقيقة والجمال.

وإذا كنا قد ربطنا بين ذلك التبسيط لفلسفة «كانط» المثالية المرحلة العمرية المبكرة، فليس معنى ذلك أنها مغلوطة أو زائفة، لأن هذا في حقيقة الأمر هو جوهر فلسفة «كانط» المثالية مبسطا. لكن التبسيط في الواقع لا يقدم حقيقة فلسفة كانط كاملة، بل منقوصة. ولو كان «كانط» قد توقف عند هذا الحد لما لفت إليه انتباه دريدا والذي كان من الممكن أن يستبعده من دائرة اهتمامه باعتباره مثاليا ميئوسا منه. لكن الواقع أن دريدا طور بعض الأفكار الكانطية المبدئية، مثل نقد العقل الخالص واللعب الحر، وإن كان قد وصل بتلك الأفكار إلى ما لم يخطر على بال الفيلسوف المثالي الألماني، فقد طور محاولات كانط «لتقييد سلطة العقل الخالص» إلى حرمانه من سلطاته كاملة، وهذا ما يعنيه برفض الـ logocentrism ، وحول «اللعب الحر» داخل دائرة محددة بالغة الضيق عند كانط إلى اللعب الحر اللانهائي للعلاقة اللغوية وفوضى الدلالة.

إن عمانويل كانط لا يتراجع في موقفه المبدئي من القدرة الخلاقة للعقل البشري، ولكنه في نقده للعقل الخالص يحاول أن يحدد خطوط سلطات العقل وإلى أي مدى يمكن للإنسان أن يثق في ذلك العقل الخالص. لقد أراد الفيلسوف المثالي أن ينبه إلى المحاذير المحتملة للثقة المطلقة في العقل، والذي إذا ترك دون ضوابط سيؤدي إلى متاهات ومزالق وصراعات، بل يمكن له بحكم عمله داخل دائرة تخلق داخلها التهيؤات أن يؤدي إلى أحكام زائفة. وهكذا قد ينتهي العقل، في سعيه وراء الحقيقة دون قيود أو ضوابط، إلى إساءة استخدام تلك السلطة المطلقة.

أما «اللعب»، الذي كان فكرة بسيطة عند «كانط»، فقد اكتسب أهمية محورية وصلت بالتالي إلى مبالغات غير مسبوقة في فكر دريدا الفلسفي واللغوي. كان «كانط» مهموما بدرجة التلوث contamination التي يمكن أن يصاب بها اليقين والحقيقة، بسبب الأحكام الزائفة والتهيؤات الخاطئة التي يمكن أن تترتب على ترك العقل يلعب منفردا، مع نفسه كما قال كانط، دون

ضوابط. وتلك هي درجة «اللعب» التي قصد إليها الفيلسوف الألماني الذي كان معنيا بوضع الميتافيزيقا والعقل في خدمة الحقيقة المطلقة. من ناحية أخرى، فقد كان كانط معنيا أيضا بدرجة اللعب التي يمكن أن تمارسها الأشكال الجمالية، وفي مقدمتها الشعر، مع المقولات الفطرية التي يولد الإنسان بها والتي تحدد الحياة المعرفية للإنسان، محدثة أيضا نوعا من تلويث النوابت. فالأشكال الجمالية تمارس نوعا من الخداع والمعابثة مع المقولات التي تمارس عملها في جدية لتطوير المعرفة الفردية. وفي هذا يمكن القول، من منظور كانط، إن الأشكال الجمالية - وهي تمارس معابثتها ولعبها مع المقولات الفطرية داخل العقل - تقوم بعملية تخريب للفهم والمعرفة. وليس هذا بالقطع ما انتهى إليه دريدا، الذي جعل اللعب الحر للعلامة، والذي يتم أثناءه تبادل مستمر للأدوار بين الدال والمدلول، مؤسسة نقدية كاملة. لم يعد الأمر مجرد قلق على تلوث الحقيقة واليقين كما كان الأمر عند كانط، بل أصبح نسفا للحقيقة واليقين ذاتهما عند دريدا. لقد قام دريدا، منذ بداية اللعبة، على حد قول «م. هـ. إبرامز»، أكبر المعارضين للتفكيك، بإخراج كل المعايير العقلية من اللعبة:

> لقد أخرج دريدا من اللعبة، حتى قبل أن تبدأ، كل مصادر المعايير، والسيطرة، أو المؤشرات التي تقوم في الاستخدام العادي للغة بوضع حدود لما نستطيع أن نعنيه ولما يمكن أن يفهم أننا نعنيه. وحيث إن المعطيات الوحيدة هي علامات موجودة بالفعل، قبل الكتابة، فإنه محظور علينا اللجوء إلى ذات متكلمة أو كاتبة، أو ذات أو أنا عارفة أو وعي، أو إلى أي وساطة لمعنى ما مقصود (voioir dire)، لقد حولت مثل تلك الوسائط جميعا إلى حالة وهم تفرزها اللغة [١٠].

في سياق تتبع الجذور الفلسفية، ليس لاستراتيجية التفكيك فقط، بل لجوهر ما بعد الحداثة الثقافية بصفة عامة، لا يمكن لباحث في مجال النقد المعاصر أن يتجاهل التأثير العميق الذي مارسه «فريدريك نيتشه» . وقد سبق، في بداية الحديث عما بعد الحداثة، أن توقفنا ببعض التفصيل عند تأثير الشكاك الأكبر في جاك دريدا على وجه التحديد، خاصة بعد أن ساعد نسفه للسببية بمفهومها وسياقها العاديين في قطع كل عناصر التثبيت في

عصر ما بعد الحداثة، أو كيف أدى نسفه للسببية القائمة على افتراض نظام معروف للكون إلى انفراط عقد الكون وانتقاله إلى حالة من الفوضى. ومن ثم لن نجازف بالخوض في شؤون فلسفة الشك عند نيتشه أو فقدان القارئ الذي يتوقع حديثا في النقد وليس في الفلسفة. لكننا بحاجة، قبل ترك نيتشه، إلى الإشارة إلى أن تأثير نيتشه في دريدا لم يكن دائما من النوع الإيجابي الذي يعني تأثر مفكر ما بفكر آخر، فقد تأثر دريدا أيضا، وفي مرات غير قليلة، سلبيا بفكر نيتشه وفلسفته. وفي أحيان، غير قليلة أيضا، كان التحول من الشيء عند نيتشه إلى نقيضه بالكامل عند دريدا.

يحدث هذا على وجه التحديد في موقف دريدا من الأصول وتاريخ اللغة، الذي يعارض فيه الناقد المعاصر موقف الفيلسوف الألماني. كان نيتشه، على سبيل المثال، يؤمن بأهمية تاريخ الكلمة وأهمية تتبع التحولات التي طرأت على دلالتها بهدف الوصول إلى المعنى الأول أو الأصلي في محاولة لاستعادة ذلك المعنى الأول. وهو في ذلك يعطي ميزة للمعنى الأول على كل المعاني أو الدلالات التالية وصولا إلى اللحظة الحاضرة. وقبل أن يسارع أحد إلى الاستنتاج المتعجل بأننا على وشك تغيير صفة نيتشه من التفكيكي الأول إلى شيء آخر، دعونا نؤكد أن هناك اتجاهات في الفلسفة الألمانية التالية، في تأويلية هايدجر على وجه التحديد، تعتبر أن الاهتمام بتاريخ اللغة etymology، هو إحدى استراتيجيات تفكيك النص الأدبي، وأن وظيفة المفسر التأويلي، ومن ثم القارئ التفكيكي، أن يزيل طبقات المعنى التي تكلست فوق المعنى الأول للكلمة ليصل إلى المعنى الأول أو المعاني الأُول. أي إن نيتشه في حقيقة الأمر لم يفقد صفته كتفكيكي مبكر باهتمامه بتاريخ الكلمة وصولا إلى المعاني الأُول. لكن الموضوع الذي نحن بصدده في السياق الحالي ليس احتفاظ نيتشه بصفته التفكيكية أو فقدها، بل معارضة «دريدا» لتلك الآلية عند نيتشه بالكامل. وفي ذلك يطور الناقد المعاصر مقولة معروفة لنيتشه يقول فيها «إن الحقيقة أنه لا توجد حقيقة»، ويحولها إلى «إن أصل الأصل هو اللا أصل»، وإلى مقولة دريدية أخرى أصبحت علامة مسجلة في الواقع هي: «إن أصل الأثر هو الآخر أثر». وعلى رغم أن دريدا يعترف بأن آلية قراءة النص في ضوء تاريخ الكلمات، كما يقول نيتشه، تهدف في نهاية الأمر إلى خلخلة أو قلقلة الكلمة في سياقها النصي الحالي أو الحديث، ومن ثم

لا تخرج نيتشه من زمرة المفككين الأوائل، إلا أنه يرفض الآلية في حد ذاتها باعتبار أنها ستصل عند نقطة ما إلى تثبيت دلالة للكلمة. وتثبيت الدلالة هو نقطة نفور دريدا أولا وأخيرا. داخل استراتيجية التفكيك الدريدية، دراسة اللغة ليست مثل دراسة الأنساب أو شجرة العائلة. والأمر ليس مجرد التوقف عن تتبع تاريخ الكلمة، لكنه أيضا رفض مجرد الافتراض المسبق بوجود مثل ذلك التاريخ.

بقيت لنا وقفة أخيرة مع الفلسفة، وهي المرحلة السابقة مباشرة على ظهور جاك دريدا كفيلسوف أولا ثم كناقد ثانيا، ونعني بها مرحلة الفلسفتين الظاهراتية Phenomenology والتأويلية Hermeneutics. ومن الواضح أن دريدا الفيلسوف من أوائل الفلاسفة الأوروبيين الذين تأثروا بهاتين المدرستين الألمانيتين، حتى قبل ترجمة أعمال أقطابهما إلى اللغات الأوروبية الأخرى كالفرنسية والإنجليزية. والواقع أنه لا يكاد يوجد عمل من أعمال دريدا لا ترد فيه إشارة إلى قطبي الهرمنيوطيقا الألمانية، «مارتن هايدجر» و«هانز ـ جورج جادامر»، أو لا يظهر تأثيرهما المباشر، إيجابا وسلبا، في استراتيجيته التفكيكية. وعلى رغم ندرة الإشارة إلى «هوسيرل» وظاهريته مقارنا بـ «هايدجر» و«جادامر» إلا أن درجة الاستمرارية بين الظاهراتية والتأويلية تؤكد صعوبة الفصل بين التأثير الظاهراتي والتأثير التأويلي في فكر دريدا.

واللافت للنظر في السياق الحالي أن «إدموند هوسيرل» (١٨٥٩ ـ ١٩٣٨)، القطب البارز في فلسفة الظاهراتية الألمانية يزرع بذرة الشك في العالم المادي وسلطته مبكرا، منذ بداية القرن العشرين على وجه الدقة. وعلى رغم أن فلسفة الظاهراتية فلسفة مثالية بالدرجة الأولى، تقوم على السلطة المطلقة للعقل الذي يعتبر «وعيه الإرادي» أساس معرفة العالم، إلا أنه في شكه الكامل في حقيقة العالم المادي الخارجي، بل في العلوم التي تدرس ذلك العالم، يعزف نغمة مبكرة للشك حتى في سلطة العلم والمادة في عصر سوف يشهد في الفترة نفسها صعود نجم العلم باعتباره الإله الجديد القادر على تحقيق السعادة للبشر. والدارس لفلسفة «هوسيرل» لا يفوته ذلك المزج الغريب بين نغمة الشك الكامنة وراء موقفه نغمة المثالية القائمة على الثقة المفرطة في العقل و«الوعي الإرادي». في كتابه العمدة، والذي يعتبر وثيقته

الأساسية للظاهراتية، أفكار (في اختصار واضح للعنوان الكامل) يجمع هوسيرل بين هاتين النغمتين المتعارضتين حينما يعترف بانسحابه الكامل من عالم الأشياء الخارجية، بل حتى العلوم التي تدرسها:

> ومن ثم فإن جميع العلوم ذات الصلة بهذا العالم الطبيعي، على رغم أنها لا تبدو لي راسخة تماما، فإنها تملأني إعجابا ودهشة. وعلى رغم أنني أبعد ما أكون عن التفكير في الاعتراض عليها، فإنني أفصل نفسي عنها جميعا، ولا أستخدم إطلاقا أياً من معاييرها، ولا أتبنى فرضية واحدة من الفرضيات التي تكون أنظمتها. وعلى رغم أن قيمتها الظاهرة تتصف بالكمال فإنني لا آخذ أيا منها، إذ إن أيًّا منها لا تصلح لي كأساس... إن كل النظريات والعلوم، وضعية كانت أو أي شيء آخر ـ والتي تتصل بهذا العالم، ومهما كانت مفيدة ـ تلقى عندي المصير نفسه (١١).

لكن نغمة الشك المبكرة هذه سوف تحتاج إلى بضعة عقود قبل أن تمتد جذورها في تربة الثقافة الغربية، مما يدخلنا في دائرة الفلسفة الهرمنيوطيقية.

سبق أن قلنا إنه بعد إلغاء سلطة المؤلف وقصديته، وسلطة النص الذي لم يعد وجودا مستقلا ومغلقا، ثم سلطة العقل أو المرجعية الثابتة الموثوقة، لا يبقى لـ «دريدا» سوى اللغة. وفي ظل الإلغاءات السابقة ونفي الإحالة إلى أي سلطات تستطيع تثبيت معنى أو تحديد مركز، فإن اللغة التي تتبقى لـ «دريدا» هي لغة اللعب الحر واللانهائي، لغة اللادلالة، إذ كيف يمكن للغة تحولت إلى دوال فقط أن تدل على شيء؟ ناهيك عن اختفاء أي مراكز إحالة موثوقة؟ وفي ذلك تأثر جاك دريدا بتأويلية «مارتن هايدجر» وزاد عليها أو عدل فيها. وقد كانت إضافات دريدا أخطر بكثير مما أخذه عن هايدجر، خاصة فيما يتعلق بثنائية الكينونة واللغة عند هايدجر وتأثيرها بعد تعديلات دريدا في نفيه لميتافيزيقا الحضور.

لقد عمل هايدجر جاهدا على تخطي المفهوم التقليدي للغة باعتبارها مجرد أداة اتصال أو توصيل تعبر عما يدور في عقل الإنسان وتمثله في عملية توحد ضرورية بين العلامة اللغوية وما تشير إليه، أو بين الدال والمدلول. ما أضافه هايدجر في تجاوزه لشفافية اللغة بذلك المفهوم التقليدي هو تحويل اللغة إلى

ما أسماه بـ «بيت الكينونة». في اختصار وتبسيط بالغين: إننا لا ندرك الوجود إلا داخل اللغة. فلسفيا، كما سبق أن قلنا، نحن لا ندرك الوجود إلا عند أو أثناء وعينا به لغويا. «اللغة»، على حد قول هايدجر، «هي بيت الكينونة، في بيتها يقيم الإنسان. وهؤلاء الذين يفكرون باللغة ويبدعون بها هم الأوصياء على ذلك البيت. هذه الوصاية تبرز الدليل على الكينونة» (١٢).

ونسجل هنا في عجالة أنه على الرغم من الأهمية التي يوليها «مارتن هايدجر» للغة، باعتبارها الموقع الوحيد الذي يجري داخله إدراك الكينونة، فإنه لا يعطي للغة أسبقية على الكينونة. والواقع أن الكون، كما يراه هايدجر من هذه الزاوية على وجه التخصيص، كون منظم تسبق فيه الماهية Essence الكينونة Being، وتسبق الاثنتان اللغة. وهنا نقطة الخلاف الجوهرية بين التدمير destruction عند هايدجر ومفهوم التفكيك عند دريدا. فالمفسر التفكيكي ينشغل بسؤال مبكر في مشروعه: هل نولد في اللغة أم في الكينونة؟ هل تسبق الكتابة الكينونة أم العكس؟ وذاك سؤال لم ينشغل به هايدجر ولم يطرحه، لأن الإجابة كانت معروفة سلفا: الكينونة تسبق اللغة وإن كنا لا ندركها إلا عند التعبير عنها لغويا. أما عند دريدا، فقد كان الأمر مختلفا، بعد أن اكتملت دائرة الشك تماما. فالحقيقة، والماهية، والكينونة، والوجود كلها مراكز تثبيت في الكون تؤكد، من منظور دريدا، ميتافيزيقا الحضور التي يرفضها ابتداء.

إن القارئ العليم، مع الاعتذار لأصحاب نظرية التلقي، يستطيع أن يمضي مع رحلة «جاك دريدا» والفلسفة الغربية إلى أبعاد ربما لا تكون مستحبة في دراسة تهتم بالدرجة الأولى والأخيرة بالنظرية النقدية. ودريدا في حقيقة الأمر حالة نموذجية في هذا السياق، إذ إن الدراسة المدققة تستطيع أن ترد جميع مقولاته النقدية إلى جذورها وأصولها الفلسفية إلى درجة قد لا تترك للرجل، في نهاية الأمر، أي فكر نقدي خالص أو أصيل. لكن الاستمرار في تلك الرحلة الفلسفية حتى نهايتها ليس هدفنا في الدراسة الحالية. وربما يشعر القارئ بأننا تأخرنا في التحول إلى مناقشة استراتيجية التفكيك في علاقتها بسلطة النص الإبداعي. ونحن نتفق معه في ذلك تماما. لكننا لا نستطيع أن نخرج من المرحلة الحالية من رحلتنا دون أن نتوقف للمرة الثانية أو الثالثة عند محطة «سيجموند فرويد». وهل يستطيع متابع للمشهد

النقدي في القرن العشرين بكامله أن يتجاهل تأثير فرويد في قراءة النصوص الإبداعية وتفسيرها؟ في فصل سابق عن «سرقة العلامة» أرجعنا مبدأ دريدا عن اللفظ أو العلامة اللغوية «قيد الشطب» under erasure وعلاقة ذلك المبدأ بمفهوم الغياب والحضور، أرجعناه إلى مبدأ ثنائية فرويد عن الوعي واللاوعي والتى أثرت بصورة مباشرة في استراتيجية التفكيك عند دريدا.

بعد كل الاهتمام الذي حظي به فرويد في الجامعات والمراكز البحثية لأكثر من نصف قرن الآن، وربما لأكثر من ذلك، لا نستطيع الادعاء بقدرتنا على إضافة الجديد إلى مفهوم العالم والمحلل النفسي عن الوعي واللاوعي، وبعد أن أصبحت مصطلحات الـ ego، والـ Super-ego والـ id مصطلحات شبه عامة يعرف دلالتها كل مهتم بالدراسات النفسية منذ كتاب فرويد المحوري تفسير الأحلام Interpretation of Dreams (١٩٠٠). لكننا لا نملك إلا التذكير الموجز ببعض علامات الطريق البارزة حتى نحدد تأثير التحليل النفسي كما قدمه فرويد على دريدا فيما يتصل بمفهوم النص والمعنى. من نافلة القول أن اللفظ الذي كان معروفا حتى بداية القرن العشرين هو لفظ الوعي conscious، أما لفظ unconscions، أي اللاوعي، فقد كان نحتا «فرويديا» أصيلا. وهكذا بدأت الثنائية المحورة وبالغة التأثير في التحليل النفسي، وهي ثنائية الوعي / اللاوعي. وكما حدث مع ثنائيات تقليدية عديدة من قبل، قام فرويد مبكرا بقلب التتابع الزمني للثنائية وإعادة ترتيب الأولويات التي تعنيها. وعلى عكس الطريقة التي يقرأ بها المفسرون التقليديون الثنائية، حيث تعطى أولوية أو ميزة للطرف الأول على الطرف الثاني، يقوم فرويد بقلب الترتيب والأولوية ليعطي الأهمية والميزة للاوعي:

> من الضروري التخلي عن المبالغة الزائدة في أهمية أن نكون واعين قبل أن نستطيع تحديد رأي سليم عن أصل ما هو عقلي... إن اللاوعي هو المجال الأوسع الذي يضم داخله المجال الأصغر للوعي، وكل شيء في الوعي له مرحلة تمهيدية داخل اللاوعي... إن اللاوعي هو الواقع المادي الصحيح [١٣].

وكان ذلك، كما يعلق «جوناثان كاللر»، تحولا جذريا في المفاهيم الفلسفية السائدة حتى ذلك الوقت، خاصة في مفاهيم الفلسفة الإنسية التي كان ديكارت بمفهومه عن «الأنا» المدركة أبرز ممثليها. كانت الـ «أنا»، في حالة

الوعي، «هي التي تفكر وتلاحظ وتشعر. وعندما كشف (فرويد) عن القوة المؤثرة للعناصر والبنى اللاواعية قلب التراتب التقليدي وجعل الوعي حالة اشتقاق محددة من الإجراءات غير الواعية» [١٤].

عملية القلب التي مارسها فرويد مع تراتب hierarchy طرفي ثنائية الوعي / اللاوعي تفسر جانبا لا بأس به من تفكيك دريدا للنص، كما سبق أن أشرنا عند الحديث عما فعله نيتشه مع ثنائيات تقليدية عديدة، أو ثنائية العلة والمعلول. لكن ثنائية الوعي / اللاوعي على وجه التحديد كان لها تأثير مباشر في قراءة دريدا للنص الإبداعي وتفسيره له. وهذا يتطلب وقفة أكثر تحديدا عند طبيعة ووظيفة كل من الوعي أو الـ ego واللاوعي، والذي أسماه فيما بعد «الليبدو» أو «الطاقة الحيوية» libido. فاللاوعي هو منطقة الطاقة الحيوية التي تختزن فيها كل ذكرياتنا وتجاربنا، والتي تغلب عليها دوافع الجنس والعنف. ومن ثم فإن الإنسان في مراحل نموه يتعلم كبت هذه الدوافع الحيوية على مراحل تتفق مع تقبل المجتمع له. وعلى الرغم من أن هذه الدوافع والمحركات المكبوتة داخل اللاوعي لا تجد مخرجا للتعبير عن نفسها بين الحين والآخر إلا عن طريق الأحلام، فإنها في رأي فرويد تمثل أساس الحياة العقلية للبشر، بل إن قيمنا الحضارية والثقافية لا تنفصل عن الدوافع الغريزية البيولوجية بالدرجة الأولى للذة والإشباع وتفريغ الطاقات المكبوتة. ما يهمنا في الثنائية الجديدة المعكوسة أن اللاوعي، مستودع الذكريات والتجارب كما يحدده فرويد، هو المفتاح الحقيقي للهوية. صحيح أن الوعي هو الذي يفرض النظام والمنطق والسيطرة والالتزام بالاعراف الاجتماعية على دوافع خارج نطاق السيطرة والوعي داخل اللاوعي، لكن الذات لا تكتمل ولا تكتسب حالة التوحد أو الكلية إلا بوجودها. وقد انتقلت تلك الثنائية الفرويدية عبر تعريجة مهمة عند «جاك لاكان» إلى استراتيجية التفكيك الدريدية.

كان «لاكان»، الذي طور التحليل النفسي الفرويدي إلى أبعاد غير مسبوقة، قد نشر كتابه المهم «الكتابة» E`criture عام ١٩٦٦، والذى قدم فيه معادلة جديدة للعلاقة بين اللغة والذات. كان المفهوم السائد حتى ذلك الوقت في التحليل النفسي أن اللغة تعبر عن الذات وتمثلها. وفي معادلة «لاكان» الجديدة، وفي كلمات لا تختلف كثيرا عن كلمات «هايدجر» السابقة عن العلاقة بين اللغة والكينونة، تصبح الذات أو الهوية ممكنة

فقط داخل اللغة. فنحن، بالنسبة إلى «لاكان»، نصبح ذواتا إنسانية وهويات بعد دخولنا إلى النسق الرمزي للثقافة وهو اللغة، التي تحقق لنا معنى كينونتنا عن طريق تحديد ما لا نستطيع أن نكونه. وهكذا نعود مرة أخرى إلى المقولة الجديدة والثورية التي قدمها فرويد من قبل، والتي يؤكدها «لاكان» في الستينيات، والقائلة بأننا لا نستطيع فهم ما هو سوي إلا بعد فهم ما هو غير سوي أو شاذ deviant، حيث تعطى الأهمية للفظ الثاني في الثنائية وليس للفظ الأول.

كان فرويد قد تتبع سلوك «إيما» بطلة رواية «فلوبير» الشهيرة مدام بوفاري، مؤكدا طبيعة الاختلاف والتأجيل المستمرين والتي تحكم عمل العلامات داخل اللاوعي. كانت «إيما» في سنوات نضجها تهاب الدخول إلى المحلات التجارية فيما يشبه الحالة المرضية النفسية المزمنة. وفي تتبعها لذلك «الأثر» المحدد داخل الوعي في الوقت الحاضر، تعود إيما إلى تجربة ذاتية أو ذكرى مختزنة في اللاوعي عن واقعة بسيطة حدثت لها عندما كانت في الثانية عشرة من عمرها، يوم دخلت أحد المحال التجارية ووجهت فجأة بعاملين يضحكان واندفعت تجري هاربة في ذعر. في القراءة التقليدية، فإن الواقعة الأولى هي «أصل» «الأثر» الحالي، لكن قراءة فرويد الجديدة للنص، وهي قراءة تقوم على آلية التأجيل والاختلاف بشكل محدد، ترجع خوف «إيما» إلى واقعة سابقة حدثت لها عندما كانت في الثامنة من عمرها. يومها لمس صاحب أحد المحلات موضع العفة منها. وحتى الآن في قراءة فرويد تحول الأصل السابق، واقعة العاملين وهما يضحكان، إلى «أثر» لأصل جديد، هو واقعة تحسس موضع العفة في جسمها. «هل يحتاج الأمر هنا إلى التذكير بالمقولة الدريدية المحورية من أن كل أصل لأثر في النص هو أثر؟». لكننا لا نفلت من لانهائية الدلالة وتحول المدلول إلى دال بصفة مستمرة بهذه السهولة. ومن ثم نعود إلى المواقف الثلاثة في حياة «إيما» مرة أخرى: موقف النضج الحالي، وموقف البلوغ puberty في الثانية عشرة، وموقف الطفولة في الثامنة. ما بين المرحلتين المبكرتين، كما يقول عالم نفس آخر، هو «جان لابلانش» في دراسة له نشرت عام ١٩٧٠، «كان قد ظهر عنصر جديد بالكامل، وهو إمكان رد فعل جنسي»[١٥]. ونعود إلى تحليل فرويد. إن الدلالة الجنسية

لم تكن موجودة في الواقعة الأولى، فقد كانت البطلة طفلة في الثامنة، ولا يمكن أن تكون قد مرت بتجربة الاستجابة الجنسية لمداعبة موضع العفة منها في تلك السن المبكرة. ثم إن الاستجابة الجنسية لم تكن موجودة في التجربة الثانية، فقد شاهدت رجلين يضحكان ولم يقم أي منهما بلمسها. وعلى رغم ذلك فإن «إيما» تعطي المواقف الثلاثة دلالة جنسية رغم أنها لم تكن موجودة في التجربتين الأصليتين. متى بدأت الدلالة الجنسية داخل اللاوعي بحيث يتم استرجاعها من اللاوعي لسحبها على أي تجارب واعية، حاضرة ومستقبلية، بل حتى على تجارب ماضية مماثلة بين سن الثانية عشرة والسن حاليا؟ لا أحد يعرف. وهكذا يتحول الأصل الأخير، تجربة ملامسة موضع العفة، إلى أثر هو الآخر لأصل لا نعرفه ولا نستطيع تحديده، وهكذا تصبح النتيجة «أصل أثر لأثر أثر». يا إلهي!

وذلك هو جوهر الاختلاف والإرجاء المستمر للدلالة في استراتيجية التفكيك.

ويرتبط الاختلاف والإرجاء بالمفهوم الفرويدي السابق عن تبادل الأدوار بمفهوم دريدا عن النص ومدى نهايته أو عدم نهايته. فالنص الذي ينتج بالقطع في حالة وعي ـ بعد أن ابتعدنا بمراحل عن المفهوم الأفلاطوني عن الإلهام ـ ليس هو الأصل. إنه مجرد إعادة إنتاج لنص أصلي داخل اللاوعي. وطبعا بعملية متابعة بسيطة، كما حدث في الفقرة السابقة، سوف يتضح أن الأصل ليس أكثر من «أثر» لأصل آخر سرعان ما يكتشف أنه أيضا أثر. وهكذا إلى مالا نهاية، أو إلى نقطة لا نعرفها ولا نستطيع تحديدها. ولم يكن أي ذلك غائبا عن «جاك دريدا» بالطبع أثناء قراءته لـ «فرويد»:

> إن النص غير الواعي هو بالفعل نسيج من آثار خالصة، اختلافات يتحد داخلها المعنى والقوة ـ نص لا وجود له في أي مكان يتكون من أرشيفات هي كتابات بالفعل. مطبوعات أصيلة. إن كل شيء يبدأ بمنتج معاد دائما بالفعل: أي مخزونات معنى لم يكن موجودا، معنى حضوره المدلول عليه عملية إعادة تشكيل تتم بصفة دائمة عن طريق الإرجاء... والإكمال [١٦].

لا نظن أن التحول إلى قلب التيه، إلى استراتيجية التفكيك وموقفها من سلطة النص، أصبح يحتمل التأجيل.



جـ- التفكيك وسلطة النص

تؤكد «تيما بيرج» في بحث لها عن «سيكولوجيات القراءة» أن النظرية الأدبية لما بعد الحداثة قد أصبحت، أكثر من أي وقت سابق، إشكالية قراءة بالدرجة الأولى:

> إذ إن دراسة إجراء القراءة تعني إثارة العديد من الأسئلة الصعبة وإن كانت مثيرة للاهتمام. فنحن نريد أن نعرف، قبل أي شيء آخر، كيف نقرأ، هل باستطاعتنا إقامة نموذج للقراءة يوجهنا إلى كيف يمكن أن تتم القراءة؟ وكيف تغيرنا قراءتنا؟ وفي نهاية المطاف، فإن الأسئلة حول القراءة تؤدي إلى أسئلة حول الذات وعلاقتها بالعالم الذي نواجهه [١٧].

ولم تخالف «بيرج» الحقيقة حينما جعلت إشكالية القراءة في قلب الاتجاهات النقدية التي أفرزتها ما بعد الحداثة الثقافية، وفي مقدمتها بالطبع نظرية التلقي واستراتيجية التفكيك. ولسنا في حاجة إلى تأكيد الواضح، وهو أنه بموت المؤلف، وإلغاء النص، ككيان مستقل ومغلق على معناه، وما تبع ذلك من نقل سلطة التفسير من النص وقصد المؤلف إلى القارئ، تصبح القراءة مفتاح تلك الاتجاهات ما بعد الحداثية. وإن كانت القراءة النقدية الواعية وليست الاستهلاكية قد أصبحت مفتاح التعامل مع النصوص في جميع المدارس النقدية التي أنتجها القرن العشرون. ينطبق ذلك على الشكلية الروسية والنقد الجديد والبنيوية الأدبية، تماما كما ينطبق على نظرية التلقي واستراتيجية التفكيك. فالقراءة التي يمارسها نقاد تلك المذاهب والاتجاهات النقدية تختلف في آلياتها وأهدافها اختلافا جوهريا عن مفهوم القراءة السابقة، حينما كانت القراءة النقدية عملية وساطة بسيطة بين الإبداع والتلقي، وحينما كانت تكتفي في الغالب بمجرد شرح النص explication de texte . وعلى رغم ذلك فإن تعريف القراءة باعتبارها الإشكالية الجديدة التي ارتبطت بما بعد الحداثة النقدية أمر صحيح، لأن المدارس السابقة لم تقم بسلب سلطة النص ونقلها إلى القارئ، ولأن وجود «النص» ذاته موضع شك. من هنا يجيء احتراز «بيرج» الجوهري في الإحالة السابقة: «هذا إذا كان للنص وجود» أصلا.

وقد كانت إشكالية القراءة في الواقع في مقدمة اهتمامات دريدا منذ بحثه الثوري في جامعة «جونز هوبكنز» في عام ١٩٦٦ والذي يؤرخ لبداية استراتيجية التفكيك، وهو «البنية، والعلامة، واللعب في خطاب العلوم الإنسانية «Structure, sign, and freeplay in the discourse of the human sciences»، وهو البحث الذي يعتبر وثيقة مرجعية لمقولات استراتيجية التفكيك. في ذلك البحث فرق دريدا بين نوعين من التفسير، وهي تفرقة نحيل إليها القارئ في بعض الإطالة بسبب أهميتها الواضحة:

> هناك تفسيران للتفسير، للبنية، للعلامة، للعب الحر. التفسير الأول أن يفك شفرة، يحلم بأن يفك شفرة حقيقة أو أصل لا يعرف اللعب الحر ويعيش ضرورة التفسير... والآخر، الذي لا يتجه نحو الأصل، يؤكد اللعب الحر ويحاول أن يتجاوز الإنسان والإنسية. والإنسان هنا هو اسم ذلك الكائن... الذي ظل يحلم بالحضور الكامل، والأساس المطمئن، وأصل ونهاية اللعبة [١٨].

وقد كان «يوجينيو دوناتو» في حقيقة الأمر أول من تنبه مبكرا لدلالة الانقلاب الذي أحدثه دريدا ببحثه فيما يتعلق بالنظرة الجديدة إلى النص. ففي بحث له بعنوان « The Two Languages of Criticisms»، نشر في المجموعة نفسها التي نشر ضمنها بحث دريدا المشهور، أكد «دوناتو» أن أخطر ما جاء في محاضرة دريدا نقطتان: الأولى هي نفي دريدا للمركز decentering كنقطة إحالة يبدأ عندها المعنى أو يتمركز حولها. معنى ذلك، من وجهة نظر دريدا، أنه لا وجود للمركز، ولا وجود لنقطة أو أصل أو نهاية، ولا مكان خارج الخطاب يمكن عنده أو منه تثبيت وتحديد ووضع حدود ميتافيزيقية للعب الدوال اللغوية [١٩]. أما النقطة الثانية التي توقف عندها «دوناتو» في بحث دريدا فهي أن «تفسير أي نسق دال من العلامات هو الآخر بالضرورة سلسلة أو نسق جديد من العلامات الدالة تنتظر التفسير» [٢٠].

خطورة ما جاء في بحث دريدا في منتدى جامعة جونز هوبكنز، وقراءة «دوناتو» له إذن تتمثل في نقطتين محوريتين: الأولى ترى استحالة إرجاع النص الإبداعي إلى نقطة إحالة مرجعية ثابتة أو مركزية يمكن عن طريقها تثبيت معنى للنص من ناحية، أو وضع حد للعب الحر للدوال من ناحية ثانية،

فلا وجود لنقطة يبدأ منها أو عندها النص أو نقطة ينتهي بها أو عندها، ولاوجود لمركز أو أصل. طبعا لا وجود للأصل، لأن كل أصل في معسكر ما بعد الحداثة، تماما كما قال فرويد منذ بداية القرن، يتحول إلى أثر يشير إلى أصل آخر، سرعان ما نكتشف أنه الآخر ليس سوى أثر. أما غياب المركز، أو نقطة التثبيت المحوري في عملية تفسير النص الأدبي فإنه يعيدنا إلى ما سبق أن ذكرنا في فصل سابق من قطع عناصر التثبيت، جميع عناصر التثبيت في الواقع، وهكذا يصبح النص سفينة هائمة بلا مرفأ تتقاذفها رياح التفسير من جميع الاتجاهات في الوقت نفسه. أما النقطة الثانية التي توقف عندها «دوناتو» في بحث دريدا والقائلة بأن تفسير أي نسق من العلامات يصبح هو الآخر نسقا جديدا من العلامات ينتظر التفسير بدوره، فهي التأسيس الجديد لشرعية إبداعية النقد والتي ترى أن النص النقدي ـ الذي يفسر نصا إبداعيا ـ يصبح هو الآخر نصا جديدا ينتظر التفسير بدوره.

وحيث إنه قد سبق لنا التوقف في كتابنا المرايا المحدبة في إطالة كافية عند إبداعية النص النقدي الذي لم تعد لغته لغة ثانية بل أولية، تماما مثل لغة النص الإبداعي، فلن نتوقف عند ذلك الموضوع بكثير أو قليل، خاصة أن منهج الدراسة لا يتيح لنا الخروج عن هدفها ولو لبضعة سطور. أما فيما يتعلق بغياب المركز أو الأصل اللذين يمكن في ضوئهما قراءة النص الإبداعي، فإن الأمر في الواقع لا يتوقف عند حدود المراوغة، أو الدوال الهائمة، والمدلولات المخادعة، بل يتعداه إلى نفي وجود النص. من هنا كانت ملاحظة «تيما بيرج» السابقة: «هذا إذا كان للنص وجود أصلا»!

في سياق الحديث عن سلطة النص الأدبي في ظل المقدمات والمعطيات السابقة يكتسب التساؤل شرعية واضحة ويفرض نفسه علينا فرضا: هل يعترف دعاة التفكيك بوجود النص؟ أو بالأحرى هل يوجد نص أصلا؟ وإذا كان هناك نص، فما مدى السلطة التي يتمتع بها في تحديد معناه، أوفي إحداث معنى؟

كل الإشارات التي يرسلها أرباب التفكيك تقول إنه ليس هناك نص.

نرجو ألا ينصرف القارئ إلى فهم الجملة التقريرية السابقة في حرفيتها المطلقة ليفسرها باعتبارها تنفي وجود رواية لنجيب محفوظ بعنوان «اللص والكلاب» أو مسرحية لوليام شكسبير بعنوان «الملك لير» أو مسرحية شعرية

لصلاح عبد الصبور بعنوان «مأساة الحلاج» أو قصيدة للمتنبي في هجاء كافور الإخشيدي. فهذه نصوص لها وجود مادي محسوس، نستطيع أن نمد أيدينا إلى أرفف المكتبة وسحبها وتصفحها. ونحن حينما نقول إن أرباب التفكيك يقولون بعدم وجود نص، لا نعني أنهم ينفون الوجود الحسي لمسرحية الملك لير. إن النص الذي ينفي التفكيكيون وأتباع نظرية التلقي وجوده، هو السلطة التي يفرضها النص على قرائه لتفسيره أو قراءته بهذه الطريقة أو تلك. تلك السلطة الملزمة، بدرجات متفاوته، هي ما ينفي التفكيكيون وجودها.

وقد حرص خاقان التفكيك الأكبر، جاك دريدا، على تأكيد ذلك المعنى في أكثر من مناسبة مرددا أن النص بمعناه التقليدي والمتعارف عليه قد انتهى بعد أن تم اجتياح حدوده. وقد سبق أن أحلنا القارئ في المرايا المحدبة إلى مفهوم اجتياح حدود النص في بعض الإيجاز. ونحيله الآن إلى المفهوم نفسه في إطالة يتطلبها الحديث عن سلطة النص. في بحث له بعنوان «Living On:Border Lines» يكتب دريدا:

> ما حدث، إذا كان قد حدث، هو عملية اجتياح (debordement) أبطلت كل هذه الحدود والتقسيمات وأرغمتنا على توسيع المفهوم المتفق عليه... ظل يسمى في تسمية «نصا» لأسباب استراتيجية ـ «نص» لم يعد منذ الآن جسما كتابيا مكتملا أو مضمونا يحده كتاب أو هوامشه، بل شبكة اختلافات، نسيج من الآثار التي تشير بصورة لانهائية إلى أشياء غير نفسها، إلى آثار اختلافات أخرى. وهكذا يجتاح النص كل الحدود المعينة له حتى الآن (إنه لا يقوم بدفعها إلى القاع أو إغراقها في تجانس لا يعرف الاختلاف، بل يجعلها أكثر تعقيدا) [٢١].

أول ما يتبادر إلى الذهن عند قراءة السطور السابقة لـ «دريدا» هو نفي وجود «النص المغلق»، أي النص باعتباره كيانا مستقلا كاملا يفرض دراسته من داخله. ثم إن النص هنا «مفتوح» لأنه لا حدود له، فهو، كما ورد في موضع آخر، يحتوي العالم كله. لكن «الإغلاق» الذي يرفضه «دريدا» في الإحالة السابقة يرتبط باجتياح النص نفسه لحدوده ورفضه الاحتواء داخل جسم كتابي مكتمل أو مضمون يحده كتاب أو هوامشه، كتاب له نقطة بداية ونقطة

نهاية. ولو أن «دريدا» كان يقصد فقط اجتياح النص لحدوده لكان الأمر مقبولا، وإن كنا سنختلف حوله. لكن دريدا في الواقع يتحدث عن اجتياح حدود النص في اتجاهين معاكسين في الوقت نفسه. اتجاه يتحرك من الداخل نحو الخارج، واتجاه يتحرك من الخارج إلى الداخل. فالنص لا يجتاح حدوده، بمعنى رفضه للاحتواء، فقط، بل تُجتاح حدوده أيضا ومن كل الاتجاهات. وهكذا يلغى وجود النص حقيقة، مع التذكير بأن ما يلغى هنا هو سلطة النص الملزمة بصورة أو بأخرى. ويتضح هذا المفهوم بالطبع في ضوء المفهوم المحوري الآخر في استراتيجية التفكيك وهو التناص أو البينصية intertextuality، والذي سنتوقف عنده في إطالة كافية فيما بعد. وهذا ما يبرزه أحد التفكيكيين من أتباع «جاك دريدا» وهو «جوزيف ريدل»:

> إن دريدا يحرمنا من الأدب في علاقته بالحقيقة ليعيد إلينا «الأدب» داخل علامات الاقتطاف: نصا يقوم معناه على لعب اختلافاته، بما في ذلك الملاحظات المعادة المريكة، نصوص أخرى، علامات مفرغة من المعنى، وإن كانت مكررة [٢٢].

لم يكن الاجتياح الذي قصده «دريدا» أبدا اجتياحا من الداخل يمارسه النص في رفضه للتحديد والحدود فقط، بل كان اجتياحا كاملا للنص من خارجه أيضا، اجتياح قد يحدث للنص عند أي نقطة فيه أو عند حدوده. وقد يتطرق إلى ذهن البعض هنا أن مصطلح «اجتياح الحدود debordement» ليس أكثر من صياغة جديدة، ما بعد حداثية، لمفهوم قديم، وأنه ليس أكثر من المفهوم التقليدي في المدارس الواقعية عامة، والاتجاهات الماركسية للتفسير خاصة، الذي يقوم بالربط بين النص أو العمل الأدبي وبين السياقات التي أنتجته من ناحية، والسياقات التي يجب أن يؤثر فيها من ناحية ثانية. فالسياقات التاريخية، من قوى اجتماعية واقتصادية والتي يرى البعض تداخلها في إنتاج النص، تمثل بالقطع اجتياح حدود النص، في حركة من الخارج إلى الداخل. ثم إننا عندما نقرأ اليوم نصا سابقا ونحاول إعادة بناء تلك السياقات، أي تخيل أفق توقعات القارئ التاريخي الأول الذي عاصر النص أو قيم الجماعة المفسرة الأولى التي كتب لها النص، نكلف النص باجتياح حدوده من الداخل إلى الخارج. وإذا كان ذلك هو المقصود حقيقة فليس في المصطلح الدريدي أي جديد، لأنه على هذا الأساس، ليس أكثر من

صياغة لافتة أو براقة لمفهوم تقليدي، وهو «فتح النص»، أو النص المفتوح مقابل «النص المغلق». لكن هذا ما لم يقصد إليه «دريدا» أو أي من أعضاء أو نخبة التفكيك. ولا نملك إلا أن نحيل القارئ إلى السطور السابقة من تعريف دريدا لمفهوم اجتياح النص في «Living On : Border Lines» ، ليدرك أن دريدا لا يتحدث عن «نص مفتوح»، بل نص يفقد وجوده، ويتحدى التثبيت ويتحول إلى أثر لأثر سابق. إنه «شيء» في حالة صيرورة دائمة.

وما دمنا نتحدث عن «الفتح» و«الإغلاق»، فلابد من عودة جبرية إلى نقطة البداية في الدراسة الحالية وهي العلامة اللغوية. لأن اجتياح حدود النص لا يمكن مناقشته بمعزل عن مقدماته المنطقية وفي مقدمتها اجتياح حدود العلامة اللغوية، أو نفي قدرة العلامة اللغوية بمفهوم سوسير على الدلالة عن طريق نسف علاقة التوحد بين الدال والمدلول. والواقع أن «رولان بارت»، الذي مارس نظريتين متعارضتين، ربما يكون أقدر من غيره على تعريف الفارق بين المرحلتين: البنيوية وما بعد البنيوية، وقد فعل ذلك في تحديد واضح في بحثه الذي سبقت الإشارة إليه أكثر من مرة، وهو «نظرية النص». وفي ذلك يرى بارت أن ذروة البنيوية تتمثل في تحقيقها «لميتافيزيقا المعنى»، بينما مفتاح ما بعد البنيوية هو «نسف آلية التدليل».

ربما يحتاج القارئ إلى تذكرة عابرة إلى أننا بانتقالنا إلى العلامة اللغوية أو نسف آلية الدلالة قد تحولنا إلى الشق الثاني في المحطة الحالية وهو «المعنى»، مع التذكير مرة أخرى بأن موقف ما بعد الحداثة من معنى النص، وهو الموقف الذي يرفض تثبيت معنى للنص، ليس، كما قد يتصور البعض، نتيجة للموقف من العلامة اللغوية، أي إن العلاقة علاقة علة ومعلول، لأن موقف ما بعد الحداثة من كل من العلامة اللغوية ومن معنى النص يرجعان إلى مُعامل مشترك، وهو ما بعد الحداثة الثقافية كما سبق أن بيَّنا. ومن باب التبسيط لهذه العلاقات الشائكة نستطيع القول إن نقاد ما بعد الحداثة، انطلاقا من الموقف الثقافي، قاموا بنسف المعنى على محورين: محور العلامة اللغوية ومحور النص.

وحيث إننا قد توقفنا في مرحلة سابقة عند آليات نسف العلامة وكيف يتحقق حرمان العلامة قدرتها على الدلالة فسوف نتحول هنا إلى الفلسفة الكامنة وراء التحولات الجديدة. ولن نتوقف عند آليات حدوث الدلالة أو بالأحرى، عدم حدوثها، في حد ذاتها.

عودة إلى «رولان بارت» باعتباره أقدر من غيره على وضع يده على موقف ما بعد الحداثة من العلامة اللغوية، خاصة أنه عاش مرحلتي البنيوية وما بعد البنيوية ومارسهما بكثير من الصخب. وقد سبق أن أحلنا القارئ في فصل سابق إلى مقال لبارت بعنوان «Changer l'objet lui-meme» وضع فيه يده على الفوارق المبدئية بين موقفي البنيوية وما بعد البنيوية من العلامة اللغوية. فالنموذج البنيوي، كما مارسه بارت، يعتمد على فكرة إغلاق العلامة بمفهومها السوسيري، بمعنى التوحد بين الدال والمدلول، وهو توحد تؤكده دائرة الاتصال كما قدمها دي سوسير. أما ما بعد البنيوية فتقوم بصفة أساسية على التشكيك في صلاحية النموذج العام للتطبيق على النماذج (النصوص) الفردية. خاصة أن ذلك يعني مقدما إجهاض احتمالات الاختلاف بين النصوص الفردية. ومن ثم، فإن النقد ما بعد البنيوي، كما يقول بارت، لا ينشغل بالبحث عن معنى كامن، بل يرفض التسليم بقدرة العلامة على إحداث معنى بعد أن أصبحت العلامة نفسها موضع مساءلة وشك. وهذا ما يؤكده ناقد أمريكي متأخر هو «رتشارد بارني» في دراسة له عن المشهد النقدي المعاصر في أمريكا يقارن فيها أيضا بين موقف كلٍ من البنيوية والتفكيك من اللغة والعلامة اللغوية:

> وبدلا من اعتبار اللغة نسقا مركبا يتمتع رغم ذلك بالاستقرار، نسقا يمكن إقامة مكوناته وتثبيتها، ينظر التفكيك إلى اللغة باعتبارها بناء لا يعتمد عليه، بناء يخرج على قواعده، مما يجعل من الصعب تحديد ملامحها... إن اللغة، بالنسبة إلى التفكيكيين ومن سبقوهم، لا تقوم على المحاكاة بصفة أساسية ويعتمد تحديد وضعها بصفة مبدئية لا على ترتيب العالم الخارجي، بل على قواعدها، هي، الخاصة بالنحو والبنية ...إلخ. وهذا يؤكد قضية كبرى مأخوذة عن سوسير: العلامة والمعنى (أو المشار إليه) منفصلان. لكن التفكيك يذهب إلى مدى أبعد من النظريات البنيوية بادعائه أن اللغة منقسمة على نفسها أيضا. فالقواعد التي تحكم بنيتها متناقضة مما يؤدي إلى خلق نص يناقض نفسه، على المستوى البسيط، ويؤكد، على المستوى الأكثر تعقيدا، استحالة وحدته. [٢٣]

وسوف تتاح لنا بعد قليل فرصة التحول من العلامة اللغوية كوحدة صغرى إلى النص باعتباره وحدة كبرى، عندئذ سنتوقف عند تناقضات النص التى تحرمه في النهاية القدرة على تحقيق معنى، وهذا ما أسميناه بـ «خصي» النص. ما يهمنا هنا أن بارني في تحديده لملامح الاختلاف بين موقفي البنيوية والتفكيك من العلامة اللغوية يؤكد تمتع العلامة في المشروع البنيوي بالاستقرار الذي ينقض كل مفاهيم المراوغة والفجوة والفراغ التي سترتبط فيما بعد بالحداثة النقدية. ثم إنه يشير أيضا إلى وظيفة اللغة التي تعتمد على المحاكاة، فالعلامة اللغوية تشير إلى - أو تحاكي - مفهوم عقلي تمثله للمتلقي. وهي الصفات نفسها التي ينقضها التفكيك. وفي الموقت الذي يتمرد فيه التفكيكيون على النموذج البنيوي العام بسبب الاشتراك مع فكرة المحاكاة في فرض «ترتيبات خارجية» على النص اللغوي، فإنهم يؤكدون أن اللغة تخضع لقواعدها الداخلية الخاصة ثم يشككون أيضا في استقرار تلك القواعد. فالعملية ليست عملية الانفصال بين الدال والمدلول بل عملية انقسام اللغة على نفسها في عمليات انشطار مستمرة ترفض التقييد والسيطرة، ومن ثم استحالة تحقيق وحدة النص.

خلاصة القول، خاصة أننا دخلنا دائرة المعنى بالفعل، إن الموقف التفكيكي على وجه التحديد، يصل إلى أن العلاقة بين اللغة والمعنى ليست علاقة تقابل Coincidence، أو اتفاق، بل علاقة يقوم فيها المعنى (المدلول) بمقاومة الارتباط بصفة يقينية باللغة. وهي مراوغة تحفز كلا من الكاتب والقارئ وتثبط همتهما في آن، وإن كان الاتجاه التفكيكي العام يميل إلى تأكيد النتائج الإيجابية للمراوغة. وهذا ما يؤكده أحد أقطاب التفكيك الأربعة من أعضاء مدرسة ييل:

> وعلى الرغم من ذلك فإن القول بأن المعنى واللغة لا يتقابلان، واستخلاص نوع خاص من القوة من عدم التقابل هذا، ليس أكثر من تقرير ما ظل الأدب يؤكده. هناك، على سبيل المثال، الاختلاف بين الصوت والمعنى، الذي يحفز الكاتب ويحبطه معا. أو الاختلاف الذي يتبقى حينما نحاول اختزال التعبيرات المجازية إلى مجرد المفردات البسيطة التي تقوم بإزاحتها. أو الاختلاف بين نص ما والتعليقات التي تقوم بإيضاحه [٢٤].

وحتى لا نبدو كأننا نؤجل الدخول في عقل «دريدا»، فإن موقفه لا يختلف كثيرا عن موقف «بارت» من البنيوية، بعد أن انقلب ضدها، بالطبع. كان بارت مثلا يرى أن التحليل البنيوي للنص يقوم على التسليم بكيانين محددين ومختلفين هما الذات والموضوع، الذات القارئة للموضوع (النص) والمحققة لإضاءته بهدف تحديد القواعد التي تحكم أداء النص للمعنى . وهو ما يتمرد عليه كل من بارت ودريدا . وهكذا يرفض دريدا وظيفة الناقد باعتبار أنها تهدف إلى تحديد وتثبيت القواعد التي تحكم أداء النص، والتثبيت من وجهة نظر التفكيك يتنافى مع القول بأن النص لعب مستمر للحضور والغياب، وأنه ليس أكثر من آثار آثار آثار في حركة مراوغة مستمرة. واللعب المستمر ومقاومة التثبيت هما ما يبطلان القراءة الموضوعية بالمعنى السابق، ومن ثم يلغي أي حدود فاصلة بين الذات القارئة والموضوع المقروء.

وتلخص «جياتري سبيفاك» في مقدمتها لترجمة Of Grammatology، التى تعتبر دراسة قيمة في حد ذاتها لتفكيكية دريدا، موقفه القائم على رفض إعلاء قيمة الدوال. وقد سبق أن أسسنا على ذلك أن دريدا في رفضه للإعلاء من قيمة الدال، بعد أن تكفل سابقوه من أصحاب نظرية التلقي برفض تثبيت المدلول، قد قام بسرقة العلامة اللغوية كاملة. وهكذا، كما تقول سبيفاك، لا يبقى في النص سوى اختلافات تؤجل حدوث المعنى. وتضيف أن دريدا يقدم في الواقع مجموعة من المصطلحات تعتبر تنويعات، غير متماثلة بالضرورة، على مفهوم الاختلاف والتأجيل، مثل «الأثر» و«الاحتياطي» و«المكمل» و«الانتشار» و«المطعِّم» «greffe». وعلى الرغم من أن أيا من تلك المصطلحات يمكن استخدامه، في المشروع التفكيكي، بديلا عن الآخرين، إلا أنها مصطلحات غير متماثلة أو متشابهة تماما، ومن ثم يقوم المصطلح منها بإزاحة المصطلح الذي يحل محله.

خلاصة القول، إنه ليس من قبيل المبالغة القول بأن الاستراتيجية التفكيكية تقوم على فكرتي «اللانص» و«اللامعنى». تؤكد ذلك المقولات الأساسية التي تدخل في تشكيل تلك الاستراتيجية، والتى تتحالف ضد سلطة النص الأدبي.

د- أركان استراتيجية التفكيك

حينما نتحدث عن استراتيجية التفكيك فإننا بالقطع لا نعني منهج التفكيك في تعامله مع النص، لكننا نعنى، ببساطة - نظرة التفكيك إلى النص أو فلسفة التعامل معه. وربما يكون مفتاح النظرة إلى النص التعريف المفتاح الذي يردده التفكيكيون وراء دريدا والذي يقول بأن النص «أثر لأثر آثار»، وترجع أهمية ذلك التعريف في الواقع إلى أنه يضم تحت مظلته جميع المصطلحات النقدية التفكيكية دون استثناء تقريبا، خاصة تلك المصطلحات التي أشارت إليها «سبيفاك» والتى تتبادل المواقع بصفة مستمرة داخل كتابات دريدا، وهي «الأثر» و«الاحتياطي» و«المكمل» و«الانتشار»، ونضيف نحن هنا الثنائيتين المحوريتين وهما الحضور والغياب، والاختلاف والإرجاء وأخيرا، اللعب الحر للدلالة. وفي مناقشتنا لتلك المصطلحات والمفاهيم باعتبارها عناصر استراتيجية التفكيك، وعلاقتها بسلطة النص، نود أن نذكر أولا بأن كل شيء داخل تلك الاستراتيجية يعود بنا دائما إلى بحث دريدا المحوري الذي أرخ لبداية استراتيجية التفكيك عام ١٩٦٦، وإلى محورى ذلك البحث: لا وجود لمركز إحالة ولانهائية الدلالة. ثم إننا ننبه القارئ ثانيا إلى أننا سوف نعبر بعض الجسور القديمة التي سبق لنا عبورها في المرايا المحدبة، ولكننا نفعل ذلك من زاوية سلطة النص.

١- اللعب الحر للدلالة

لو اختلينا بأنفسنا لبضع دقائق وأغمضنا خلالها أعيننا واسترجعنا مفردات التفكيك جميعا: المصطلح النقدي، المفاهيم، الاستراتيجية، منهج التعامل مع النص وتفكيكه، لن نجد صعوبة تذكر في إدراج جميع تلك المفردات، باستثناء «التناص»، تحت مصطلح ومفهوم اللعب الحر، والذي نستخدمه مقابلا لـ «أثر الأثر» وبديلا عنه بصفة مؤقتة، وإن كان ذلك لا يعني تماثل المصطلحين بأي حال من الأحوال، إذ إن «اللعب الحر» مصطلح أكثر شمولا من «أثر الأثر» الذي يرتبط أكثر بمفهوم التناص. «اللعب الحر»، في حقيقة الأمر، هو النتيجة المباشرة لقطع كل خيوط التثبيت التي تستقر بالنص وتثبته ولو مؤقتا عند نقطة ما. نقاط التثبيت التي نقصد إليها، ولا نمل من العودة إليها، هي رفض ميتافيزيقا الحضور، رفض وجود مركز للكون يفرض عليه النظام والتراتب

ويفسر العلاقات المختلفة، مع ما يتبع ذلك كله من جزئيات مهمة مثل نسف العلامة اللغوية وحرمانها القدرة على الدلالة، واستحالة تثبيت معنى للنص. وهكذا، بدلا من كون منتظم يعرف فيه كل مكون مكانه على سلم التراتب hierarchy، تقدم لنا استراتيجية التفكيك عالم «المهرجان» الذي يعبر أبلغ تعبير عن معنى اللعب الحر الذي يتحدث عنه التفكيكيون.

وهنا يفرض ميخائيل باختين، التفكيكي الروسي المبكر الذي سبق دريدا بالقطع، وإن كان اكتشافه قد تأخر إلى أن فرض دريدا وأتباعه وجودهم. في دراسته المهمة عن رابيله وعالمه Rabelais and His World يقارن «باختين» بين طبيعة المهرجان الرسمي والكرنفال في العصور الوسطي. ففي الوقت الذي يحكم فيه النظام والتراتب روح المهرجانات الرسمية، حيث يتبختر السادة الإقطاعيون والفرسان في أزيائهم الرسمية والبراقة مقارنة بعامة الشعب، في تعبير رسمي واضح عن التراتب الطبقي للمجتمع الإقطاعي في العصور الوسطي، كان الكرنفال تجسيدا لروح التمرد والحرية واختفاء الفوارق الطبقية. كان الكرنفال مناسبة يلعب فيها الجميع في حرية كاملة، ضاربين عرض الحائط بالسلطة والتراتب والعلاقات الرسمية. وتلك هي الروح التي يدرس «باختين» في ضوئها رواية رابليه بانتاجرويل Pantagruel. وتلك على وجه التحديد هي روح الكرنفال التفكيكي الذي تحكم قواعده، أو بالأحرى، لا قواعده، نظرة استراتيجية التفكيك إلى النص. لكن هذه أحكام تتطلب وقفة مع كلمات «باختين» وتحديده لطبيعة الكرنفال الذي نقول إنه التجسيد الحي لموقف التفكيك من «سلطة» النص:

> نستطيع القول بأن الكرنفال، مقارنا بالمهرجان الرسمي، كان احتفاء بالتحرر المؤقت من الحقيقة السائدة ومن النظام القائم. لقد كان تأجيلا لكل الرتب على السلم الطبقي، الامتيازات والمعايير والمحظورات. لقد كان الكرنفال هو المهرجان الحقيقي للعصر، مهرجان الصيرورة والتغير والتجديد. وكان عدوا لكل ما هو مقدس ومكتمل. [٢٥]

هل توجد أي مسافة حقيقية بين مفردات «باختين» في وصف الكرنفال ومفردات التفكيك في تعامله مع «سلطة» النص؟ الكلمة المحورية في سياق باختين السابق وفي تصويرنا حتى الآن لاستراتيجية التفكيك هي «السلطة».

كرنفال باختين «يحتفي بالتحرر من الحقيقة السائدة ومن النظام القائم» واستراتيجية التفكيك تقوم أيضا على التحرر من سلطة الإحالة إلى مركز مرجعي موثوق فيه، سواء كان العقل أو اللغة أو المعنى. كرنفال باختين كان «تأجيلا أو تعليقا لكل الرتب والامتيازات»، واستراتيجية التفكيك ترفض منح أي عنصر في النص الأدبي، أو في الوحدة اللغوية الصغرى، أي ميزة على العناصر الأخرى. كرنفال باختين كان أيضا «عدوا لكل ما هو مقدس وكامل أو مكتمل»، واستراتيجية التفكيك هي الأخرى كانت عدوا لكل الإحالات المرجعية المقدسة، وللمعاني النهائية التي يمكن تثبيتها.

والواقع أن «ميخائيل باختين» يستمر مع مقولته السابقة ليقارن بين موقف الكرنفال الشعبي والمهرجان الرسمي من «السلطة» في كلمات لابد أن تذكرنا بموقف التفكيك من السلطة أيضا:

> إن تأجيل جميع أشكال السبق على سلم التراتب أثناء المهرجان كان له دلالة خاصة. فالمرتبة كانت أمرا ظاهرا بشكل خاص أثناء المهرجانات الرسمية، إذ كان يتوقع من كل إنسان أن يبدو بالمظهر الذي يتفق مع وظيفته ورتبته وامتيازاته وأن يحتل مكانا في المهرجان يتفق مع مكانته. كان الأمر كله تكريسا لعدم المساواة. في الناحية المقابلة، كان الجميع متساوين في الكرنفال [٢٦].

إن ما نتحدث عنه هنا، سواء في الكرنفال، أو استراتيجية التفكيك، وفي غيبة «السلطة» المرجعية الحاكمة في كل منهما، هو اللعب الحر.

اللعب الحر عند دريدا يكتسب شرعيته المبدئية، كما سبق أن أشرنا، من رفض الفيلسوف الفرنسي لدعاوي الفلسفة المثالية، ابتداء بأفلاطون وانتهاء بـ «كانط»، بوجود ثوابت عليا ونهائية لا تتغير وقابلة للتكرار، مثل الحقيقة والخير والجمال. وهي ثوابت ضرورية، من وجهة نظر الفلسفة المثالية، لتفسير القيم والمعايير الأخرى التي تحكم نظام الكون وتراتبه. هذه الثوابت عند كل من أفلاطون وكانط توجد داخل العقل وقابلة للتكرار، ليس لقرون ماضيةً فقط، بل لقرون عديدة قادمة أيضا، ونصل نحن إلى إدراكها عن طريق اللغة. وسلطة العقل الذي يضفي بثوابته على الكون نظامه وتراتبه هي ما يتمرد عليه جاك دريدا. وفي غيبة تلك السلطة logocentrism ينفرط عقد

الكون بالطبع، ليصبح المركزي هامشيا، والهامشى مركزيا، وتصبح العلة معلولا، والمعلول علة، ويصبح الأصل أثرا، والمدلول دالا. ذاك هو اللعب الحر في جوهره. وفي هذا السياق نذكِّر القارئ بمحاضرة جاك دريدا التأسيسية في جامعة «جونز هوبكنز»، التى فرق فيها بين التفسير التقليدي للنص الذي يتجه إلى أصل ثابت أو إحالة مرجعية يتم في ضوئها تثبيت معنى للنص، وبين التفسير التفكيكي الذي لا يتجه إلى أصل ولا يبحث عن إحالة مرجعية موثوق بها ولا يحاول، بالتالي، تثبيت معنى للنص إعمالا لمبدأ «اللعب الحر» الذي يحكم التفسير الجديد.

ويلخص «فنسنت ليتش» النتائج المترتبة على الموقف الجديد من النص في مقارنة بالغة التبسيط بين النص في ظل التفسير التقليدي، وبين النص في ظل التفسير الدريدي، أو بين النص القديم والنص الجديد كما يسميهما:

> النص القديم له عنوان وهوامش وتوقيع (المؤلف) وبداية ونهاية ووحدة عامة ومضمون محدد. خارج إطاره يوجد عالم إحالة. هذا العمل المكتوب يختلف عن الواقع والعالم والتاريخ والحياة والكلام. وهو أيضا يختلف عن عوالم الجسم والعقل والوعي واللاوعي والسياسة والاقتصاد. كل هذه الحدود والأطر والتقسيمات والمحدِّدات تحد النص القديم وتحيط به، محولة إياه إلى كيان أو شيء بالغ الخصوصية والتحديد. [٢٧]

إن «ليتش» في حقيقة الأمر يلخص موقف النقد من النص الإبداعي عبر التاريخ، منذ العصور القديمة حتى نهاية مدرسة النقد الجديد. وفي هذا يؤكد أركان التفسير التقليدي للنص: فالنص أولا له وجود كامل، ولا نقصد هنا مجرد الكيان الحسي الذي اعترف به أصحاب التلقي، بل نقصد سلطة فرض النص لوجوده على القارئ. فبالإضافة إلى الوجود الحسي في شكل صفحات لها هوامش تحدها من الاتجاهات الأربعة، ومؤلف يحمل النص اسمه، ونقطة بداية ندخل عندها عالم النص ونعيش سلطته، ونقطة نهاية نغادر عندها النص، وإن كنا نظل لفترة قد تطول أو تقصر «تحت سحر حضوره»، بالإضافة إلى كل هذا، هناك أيضا «المضمون المحدد». وفي الوقت نفسه، فإننا لا نستطيع تفسير ذلك المضمون إلا في ظل عدد من الثوابت خارج عالم النص، أو في ظل الإحالة المرجعية، وإن كان ذلك لا يعني توظيف

النص لخدمة أي من هذه الأغراض الخارجية: الوعي أو اللاوعي، أو السياسة أو الاقتصاد. تلك هي السلطة التي كان يتمتع بها النص في ظل التفسير التقليدي.

ماذا عن تلك السلطة في ظل التفسير التفكيكي؟ ويستمر «ليتش»:

> منذ ستينيات القرن العشرين لاحظنا ظهور نص جديد. نص يلامس ويعابث - يغير ويبطل - كل الحدود والأطر والتقسيمات والمحددات القديمة. لقد بدأت هوية «النص» في التغير. وقد أرغمنا اجتياح الحدود القديمة على إعادة التفكير في «النص»... فالنص الجديد يتكون من منظومة من آثار الاختلاف التي تشير إلى آثار اختلاف أخرى، ويقوم أثناء ذلك بضربها وقسمتها في عملية إثراء مريحة (٢٨).

في مقابل النص القديم الذي كان يتمتع بسلطة واضحة في فرض وجوده ومعناه نُواجَه اليوم، داخل معسكر التفكيك، ومنذ أواخر الستينيات على وجه التحديد، بنص مختلف «تغيرت هويته»، نص لا يعرف الحدود ولا يعترف بها، نص هلامي ليس أكثر من آثار اختلاف تشير إلى آثار اختلاف أخرى، نص اللعب الحر واختفاء السلطة الداخلية أو سلطة الإحالة الخارجية. والطريف أن الاستراتيجية التفكيكية ترى أن لانهائية الدلالة تلك تعتبر إثراء للنص في مقابل التصغير أو الاختزال reduction الذي يمارسه التفسير التقليدي مع النص وسلطته!

وما دمنا قد أشرنا إلى الأثر وأثر الأثر باعتباره جوهر الاختلاف والإرجاء، ومن ثم ما يعنيه دريدا بـ «اللعب الحر»، فإن الأمر يتطلب وقفة مع دريدا نفسه في حديثه عن سلسلة الاختلافات التي يحيل إليها النص الجديد، والتى تعتبر، كما قلنا، جوهر اللعب الحر. إن اهتمام جاك دريدا بتأكيد أن النص ليس أكثر من آثار تشير إلى آثار أخرى، يفترض أنها «الأصل»، لكنها تشير بدورها إلى آثار أخرى، تعتبر بدورها الأصل إلى ما لانهاية تقريبا، يرجع إلى رفضه المبدئي لأي عنصر يمكن أن يثبت حركة التدليل عند أي مرحلة من مراحلها ويوقف، تبعا لذلك، عملية اللعب الحر. ومن المنطقي أن تؤدي القدرة على تحديد أصل على محور آثار الاختلاف إلى إيقاف اللعب الحر. وإيقاف اللعب الحر في عملية إنتاج الدلالة هو ما يرفضه دريدا، بل إنه إلى حد كبير جوهر استراتيجية

التفكيك: «إن الأثر لا يمثل فقط اختفاء [غياب] الأصل... لكنه يعني أيضا أن الأصل لم يختف، وأنه لم يتم تكوينه إلا عن طريق حركة تبادل مع (لا أصل)، مع أثر يصبح بهذه الطريقة أصلا للأصل»(٢٩). ويمضي دريدا في الواقع في التتبع المستحيل لأصل للآثار، إلى القول بأن تحديد أصل نهائي للآثار يقوم على افتراض وجود «أثرٍ أصل»، وهو ما يتعارض مع تعريف كل من «الأثر» و«الأصل»، فالشيء لا يمكن أن يكون «أثرا» و«أصلا» إلا في ضوء اللعب الحر فقط. وحينما يحدث التثبيت للدلالة، ويتوقف اللعب الحر، فإن الشيء إما أن يكون أثرا فقط أو أصلا فقط.

ويرتبط الحديث عن اللعب الحر بطبيعة الحال بثنائيتي «الحضور والغياب» و«الاختلاف والإرجاء».

٢ـ الحضور والغياب

سبق أن توقفنا في إطالة كافية عند ثنائية الحضور والغياب في استراتيجية التفكيك، سواء في الفصول السابقة من الدراسة أو في الفصل الخاص بالتفكيك في المرايا المحدبة، مما يجعل أي محاولات لتعريف الثنائية التي نحن بصددها من باب التكرار الممل والممجوج. وقد قلنا إن استراتيجية التفكيك كما قدمها «دريدا» تقوم، فلسفيا، على التمرد على ميتافيزيقا الحضور التي ترتبط بالفلسفة الغربية في تاريخها الطويل، ولغويا، على رفض مفهوم التوحد التقليدي بين طرفي العلامة اللغوية. وقلنا إن العلامة اللغوية، في حضورها، تأكيد لغياب ما تمثله. ومن هنا كان غرام دريدا بفلسفة نيتشه «بمفهوم قيد الشطب under erasure على وجه التحديد. و«الأثر»، كما تقول سبيفاك في مقدمتها لترجمة Of Gràmmatology، «هو علامة غياب الحضور، علامة حاضر يكون بالفعل في حالة غياب، علامة غياب الأصل الذي هو شرط الفكر والتجربة، إن كلا من هايدجر ودريدا يوجهنا، لأسباب مختلفة ومتماثلة أيضا، إلى استخدام اللغة باعتبارها بنية أثر، لنقوم بإلغائها في الوقت التي نقوم فيه بقراءتها»(٣٠). وعلى هذا الأساس أيضا، ومن منطلق تمرده على مفهوم «الأصل» أعاد جاك دريدا إحياء التقليد الذي رددناه إلى كل من «نيتشه» و«فرويد» المتمثل في عمليات القلب المستمرة للتراتب، وتبادل الأدوار المستمر بين ما هو «أصلي» وما هو «ثانوي».

لكننا لم نتوقف عند التأثير العميق الذي مارسه منهج التحليل النفسي عند «جاك لاكان»، والذي ربط في تتبعه لتطور العلاقة بين الطفل وأمه، بل بين النضج النفسي والاجتماعي لذلك الطفل وهو ينقل الرغبات الحسية إلى اللاوعي ويكبتها داخله حتى يحقق تقبل المجتمع له وبين العلامة اللغوية، وفعل المراوغة الدائم الذي يمارسه المدلول مع الدال في تجسيد نفسي ولغوي لثنائية الحضور والغياب. في فصل تمهيدي للباب المخصص للتحليل النفسي في النظرية الأدبية، يتوقف كلٌّ من «جولي رفكن» و«مايكل ريان» عند ذلك التماثل اللافت بين دخول الطفل، أثناء مراحل نموه النفسي والعقلي، النظامين الرمزيين: الاجتماعي واللغوي، كما يصوره «جاك لاكان». إذ إن النمو النفسي للطفل يتمثل في التقبل المتصاعد لذلك الطفل لدوره الاجتماعي ولقواعد السلوك السوي التي تنظم علاقته مع الآخر. هذا هو النظام الرمزي Symbolic الأول. «وهذا النظام يشبه اللغة حيث إنه يعرَّف باعتباره علاقات بين مصطلحات (أم / أب، أم / ابن ...إلخ)، وبمفردات تعطي معنى للهوية على أساس التعارض الثنائي binary opposition للحضور والغياب (للمصطلحات)» [٣١]. عند دخول ذلك النظام الرمزي، يقوم الطفل بكبت رغبته الحسية لأمه داخل اللاوعي. وهكذا يتحول «حضور» الأم داخل اللاوعي إلى غياب، تماما، على حد قول الباحثَيْن، كما يحدث مع المدلول الذي يحول الدال حضوره إلى غياب في عملية فصل حازمة بين الدال والمدلول في العلامة السوسيرية»، إن قبول الكبت ودخول النظام الرمزي يشبه في حد ذاته اللغة على أساس أنه بمجرد تعلم الإنسان لتسمية شيءٍ ما فإنه يتقبل الانفصال عنه، يضحي بالشيء لأن حضور العلامة/الكلمة هو غياب الشيء المشار إليه» [٣٢]. ولسنا بحاجة لتأكيد الربط بين دخول النظام الرمزي العقلي والنظام الرمزي اللغوي. وفي تقبل الطفل للنظامين يتعلم قهر غرائزه الحسية تجاه أمه، ويتقبل الانفصال عنها أو غيابها داخل وعيه، تماما كما يتقبل غياب المدلول في حضور الدال. خلاصة ذلك التماثل الخطير الذي يقيمه «لاكان» بين النظامين الرمزيين أن الإنسان يتعلم أثناء نموه النفسي أو العقلي واللغوي أنه لا حضور إلا للغياب والبدائل والمكملات:



إن جسم الأم يتم حجبه، وتوضع الرغبة فيه تحت حد الدال لتدخل اللاوعي. ويصبح حرف «o» الصغير في كلمة other أو الشيء الأول حرف الـ «O» الكبير في Other داخل اللاوعي الرمزي، ويكتسب [يقصد جسد الأم] معنى باعتباره ما لا يستطيع الإنسان الحصول عليه، وما يقوم غيابه بإملاء شكل كل الرغبات التالية، كل الدلالات التي نسعى إليها مؤملين في قيامها بملء الغياب الذي لا يمتلئ. ذلك الحد لا يمكن عبوره، وسوف تصبح كل رغباتنا طوال حياتنا مجرد محاولات لتقبل ذلك الانفصال، «غياب كينونتنا». أما الجانب الآخر من الحد [منطقة الدال] فلا يستطيع دخول وعينا إلا على شكل بدائل (٢٣).

لكن ما نتحدث عنه هنا، وما يتحدث عنه «لاكان» في الواقع، هو تحول العلامة إلى بديل للشيء. وهكذا تصبح العلامة في حضورها بديلا عن الشيء الذي تشير إليه أو تدل عليه في غيابه. وكأن العلامة اللغوية في حضورها تؤجل حضور الشيء نفسه. هل دخلنا دائرة الاختلاف والإرجاء؟ بالتأكيد، لأن المسافة بين ثنائيتي «الحضور والغياب» و«الاختلاف والإرجاء»، وعلى رغم كل محاولات التفكيكيين لتحديد الفوارق الدقيقة بين الثنائيتين، تكاد تكون غير موجودة. وحينما نتوقف عند أحد الأبحاث المحورية المبكرة لـ «دريدا» وهو «Differance» والذي نشر لأول مرة عام ١٩٦٨، أي بعد بحثه التأسيسي الذي ألقاه في مؤتمر «جونز هوبكنز» بعامين فقط، نجد صعوبة كبيرة في التمييز بين ثنائيتي «الحضور والغياب» و«الاختلاف والإرجاء»، إلى الحد الذي يتم فيه تبادل استخدام مصطلحي «الغياب» و«الإرجاء» وكأنهما مصطلح واحد. وعلى كل حال، فإن ما قد يراه القارئ من تداخل مفاهيم المصطلحات عند دريدا أمر أشار إليه عدد من الدارسين الذين قالوا بأن المصطلحات النقدية الدريدية تتداخل بصورة مستمرة ويصعب تثبيتها عند دلالات أو مفاهيم محددة. والسطور التالية والتي تعبر مبكرا عن فكر جاك دريدا تعتبر نموذجا رائعا لمثل ذلك التداخل الذي تتساوى عنده مصطلحات «الغياب» و«التأجيل» و«البديل»، و«المكمل»:

إننا نقول عادة إن العلامة تحل محل الشيء نفسه، إنها الشيء ـ «الأشياء» ـ الحاضر الذي يمثل هنا المعنى والمشار إليه على حد سواء. إن العلامات تمثل الحاضر في غيابه، وتحل محل

> الحاضر. حينما لا نستطيع أن نمسك بالشيء أو نقدمه، ولنقل ما هو حاضر، أو كون الشيء حاضرا، أو حينما لا يقدم الحاضر نفسه، نلجأ إلى التدليل، ونأخذ الطريق الجانبي للعلامات... وهكذا تكون العلامة حضورا مؤجلا. وسواء كانت العلامات شفاهية أو مكتوبة، أو علامات نقود، أو ممثله لدوائر انتخابية، أو ممثلين سياسيين، فإن حركة العلامات تؤجل لحظة مقابلة الشيء نفسه، اللحظة التي نستطيع أن نمسك عندها بالشيء، نستهلكه أو ننفقه، نلمسه، أو نراه، أو نجربه في حضوره. (٣٤)

وما علينا إلا إعادة قراءة السطور السابقة لـ «دريدا»، أو الاكتفاء بالتوقف عند المقاطع التي قمنا بتأكيدها لندرك ذلك التداخل الواضح بين أربعة مصطلحات على الأقل، وهي «الغياب» و«التأجيل» و«الإرجاء» و«البديل». وكيف يمكن إحلال أحد المصطلحات محل الآخر دون أن يختل المعنى الذي قصد إليه دريدا. أما المصطلح الخامس «المكمل»، الذي لا يشير إليه دريدا هنا صراحة، فسوف يتضح فيما بعد أنه أيضا يمكن استخدامه بديلا عن أي من المصطلحات الأربعة السابقة.

لكن مفهوم «الاختلاف» يحتاج إلى إيضاح أكثر تبسيطا خاصة أنه يرتبط بمصطلح «الإرجاء»، من ناحية، ومصطلح «الأثر» من ناحية ثانية. ثم إنه يذكرنا بالقطع بتعريف سوسير للغة باعتبارها نسقا من العلامات التي يحكم علاقاتها مبدأ التعارض أو الاختلاف. وقد سبق لنا أن ناقشنا محاولة دريدا إرجاع مفهوم الاختلاف والإرجاء التفكيكي إلى التعريف السوسيري التقليدي للغة وللعلامة. ولابد أن تلك المحاولة قد ساهمت في إحداث قدر من الارتباك في محاولات فهم المصطلح بصورة أكثر تحديدا، هذا إذا كان قاموس دريدا النقدي يعترف بالتحديد!! في بحث مبكر قليلا لـ «جوناثان كاللر» عن جاك دريدا نشر في كتاب «جون ستوروك» «البنيوية وما بعدها Structuralism and Since »، ثم أعاد نشره مع بعض التعديل في كتابه عن التفكيك، يحاول الباحث تعريف «الاختلاف» من وجهة نظر دريدا، ويربط بينه وبين الإرجاء. وإن كان كاللر في نهاية الأمر يدخل دائرة الغموض القائمة بين تعريفي «سوسير» و«دريدا» ويصيبه من غموضهما قدر غير قليل:

كما حدث في حالة السببية، لا نجد أمامنا سوى أصل غير أصيل nonoriginary. فإذا استطاع رجل الكهف أن ينشئ اللغة عن طريق زمجرة تدل على «الطعام»، فلابد أن نفترض أن الزمجرة يمكن تمييزها بالفعل عن زمجرات أخرى، وأن العالم قد تم تقسيمه بالفعل إلى فئتي «طعام» و«لا طعام». إن عمليات التدليل تعتمد على الاختلافات، مثل التعارض بين «طعام» و«لا طعام» والذي يسمح بالدلالة على الطعام، أو على التعارض بين عناصر دالة والذي يسمح لسياق ما أن يقوم بدور الدال. فالتتابع الصوتي لـ bat [وطواط] يعتبر دالا لأنه يتعارض مع bad ،mat ،pat ،net ...إلخ. إن الضوضاء التي تحدث عندما ينطق الإنسان bat مسكونة أو محملة بآثار أشكال لا ينطق بها الإنسان، وتعتمد قدرتها على القيام بدور الدال على قدرتها على احتواء تلك الآثار. (٣٥)

إن الفرق بين الاختلاف «الدريدي» والاختلاف السوسيري دقيق بالغ الدقة، لكنه فرق قائم وموجود. وقد سبق أن أشرنا إلى أن «الاختلاف» عند سوسير قائم على رفض ربط اللفظ أو الكلمة المكتوبة بقيمة ذاتية في اللفظ، فالحصان في لعبة الشطرنج هو ما ليس ملكا أو وزيرا أو طابية أو فيلا، والأحمر هو ما ليس أبيض أو أسود أو أصفر... إلخ. لكن الاختلاف بالمعنى الدريدي أمر لا يمكن فرضه قسرا على تعريف سوسير للغة. فالاختلاف التفكيكي يرتبط بشكل واضح بمفاهيم «الأصل» و«الأثر» والإرجاء. فقدرة رجل الكهف على أن يصدر صوتا، ليس أكثر من «زمجرة» حيوانية، ليدل على «الطعام»، والتي قد يعتبرها البعض نقطة البداية الحقيقية لإنشاء اللغة، أي «الأصل الأول» للغة، ليست في الحقيقة «نقطة بداية» أو «أصلا»، لأنها «أصل غير أصيل» سبقته عمليات تدليل وعمليات تقسيم للعالم إلى «طعام» و«لا طعام». ثم إن كلمة «الطعام» إعمالا لفلسفة نيتشه في قلب طرفي ثنائية العلة والمعلول، أو أي ثنائيات أخرى يتم فيها إعطاء ميزة للفظ الأول مقارنا باللفظ الثاني، يحددها اختلافها مع كلمة «لا طعام»، التي تصبح في هذه الحالة أكثر أهمية من كلمة طعام. ومهما حاولنا تتبع «الزمجرة» ـ أي الأثر الحالي ـ إلى أصل سابق فسوف نكتشف أن كل أصل جديد أصل «مرجأ»، ليس أكثر من أصل غير أصيل، لأنه هو الآخر ليس أكثر من أثر لأصل سابق.

بذلك الربط، أو بالأحرى، بذلك التداخل الفوضوي الذي تختفي فيه الحدود الفاصلة بين التعريفات، وحيث يصبح الاختلاف هو الإرجاء والغياب في عمليات تبادل وقلب لانهائية للأدوار، على غرار ما فعل كل من «نيتشه» و«فرويد»، ندخل دائرة لانهائية الدلالة واستحالة تثبيت معنى أو هوية. وترتبط لانهائية الدلالة بالدرجة الأولى، من وجهة نظر التفكيكيين، باستحالة إيقاف الاختلاف والإرجاء اللذين يؤديان إلى تحول الأصل إلى أثر لأصل يتضح أنه هو الآخر أثر لأصل. ومع الحركة المستمرة، يصعب تحديد أي شيء: معنى أو هوية:

> إننا لا نستطيع بأي حال إيقاف حركة الاختلاف والإرجاء لنصل إلى لحظة مستقرة وذاتية الهوية داخل الفكر يمكن أن تتشبث بشيء، نمسك بكل من حضورها داخل العقل وحضورها هنا والآن، خارج تلك الحركة. هذه الحركة هي نفسها عملية مستمرة لا يمكن اختزالها من الاختلاف والإرجاء ترفض التحول إلى هوية ذاتية. فكل ما هو موجود داخل العقل مشتق من شيء آخر لا يمكن إدراكه... كحضور أو هوية يمكن الإمساك به [٣٦].

وحتى نفهم خطورة ما حدث مع بداية استراتيجية التفكيك، والضياع داخل التيه النقدي بعد أن تم إلغاء الكثير من الثوابت، إن لم تكن جميع الثوابت التي كان يمكن الاسترشاد بها للخروج عند نقطة ما من التيه، علينا أن نعود إلى ثوابت سوسير في تعريفه للعلامة اللغوية ودائرة التوصيل اللغوي، وهي الثوابت التي تربط بين التوصيل اللغوي ونقل معنى محدد. وجه الاختلاف الجذري بين بداية القرن العشرين الذي أنتج نظرية سوسير اللغوية ومنتصف القرن الذي شهد بداية الشك الكامل في الثوابت يتمثل في قبول مبدأ الإحالة إلى سلطة عقلية أو لغوية logocentrism الذي تقوم عليه نظرية سوسير اللغوية ورفض المبدأ نفسه من جانب التفكيكيين. وعلى حد قول كاللر في مقاله المبكر عن جاك دريدا «فإن مفهوم العلامة عند سوسير يقوم على التمييز بين المحسوس والمعقول، أو ما يدرك حسيا وما يدرك بالعقل. والدال يكتسب أهميته من دلالته على المدلول»، ومن ثم فهو تابع للمفهوم العقلي أو المعنى الذي يقوم بتوصيله. ثم إن اللغوي، في محاولته للتمييز بين علامة

وأخرى، يفترض إمكان تثبيت المدلولات»[٣٧]. لكن الإحالة إلى سلطة لغوية موثوق بها، وتثبيت المدلول، أمور لا يعرفها الناقد التفكيكي الذي يتعامل مع النص باعتباره أثرا يحيل إلى أثر آخر وهكذا، يحدث هذا على مستوى الكلمة المفردة، وعلى مستوى النص الكامل أو اللغة بصفة عامة:

> إن بنية اللغة، أي نسق معاييرها وأنظمتها، نتاج أحداث، نتيجة لأفعال كلام سابقة. ومع ذلك، لو أننا أخذنا ذلك الرأي بجدية وبدأنا النظر في الأحداث التي يقال إنها تحدد البنى، سوف نكتشف أن كل حدث سبق تحديده هو نفسه قد أصبح ممكنا عن طريق بنى سابقة. إن إمكانية أن يعني قول ما شيئا، مكتوبة بالفعل في بنية اللغة. والبنى نفسها منتجات بشكل دائم. ولكن بصرف النظر عن مدى عودتنا إلى الوراء، حتى حينما نحاول تخيل «ميلاد» اللغة ووصف الحدث الأصلي الذي يحتمل أن يكون قد أنتج البنية الأولى، نكتشف أن علينا افتراض وجود تنظيم سابق، عمليات اختلاف وإرجاء مسبقة[٣٨].

في ضوء كل ما سبق من تأكيد الغياب والاختلاف والتأجيل وتحول الأصل إلى أثر بصورة لانهائية، تماما كما يحدث مع المدلول الذي يتحول دائما إلى دال كلما حاولنا ربطه بالدال الأول، هل يمكن الحديث عن سلطة النص؟ أو هل يمكن تثبيت معنى للنص؟ لكن هذا ينقلنا إلى جانب آخر داخل استراتيجية التفكيك.

٣ ـ خرافة المعنى

رحم الله أيام النقد الجديد، حينما كنا نتوقف عند مصطلح بسيط مثل خرافة القصدية intentional fallacy ونناقش دلالته في غير قليل من الانبهار، ونختلف حول سلطة المؤلف في تحديد معنى النص أو تثبيته. كان المصطلح نحتا جديدا براقا، لا يقل إثارة للانتباه عن مصطلح إليوت الشهير «المعادل الموضوعي». كان ذلك بالطبع قبل ظهور غول «النظرية» وقبل الضياع داخل متاهاتها. كان الجدل أيامها يدور حول ما إذا كانت القصدية تعني حرفيا ما قصد المؤلف إلى قوله أو التعبير عنه داخل النص، أي عند نقطة

البداية؟ أم أنها تعنى تحديد أو تثبيت معنى للنص باعتباره ولابد ما قصد إليه المؤلف، أي القصد عند نقطة النهاية وهي المنتج الأدبي النهائي؟ بعد لحظة الحنين هذه، علينا أن نحاول الإجابة عن السؤال السابق: هل يمكن تثبيت معنى للنص؟

إن رفض تثبيت معنى للنص هو النقطة التي تلتقي عندها جميع الاتجاهات داخل استراتيجية التفكيك، بل إنها النقطة التي تتمركز حولها كل مفاهيم التفكيك.

> إن المشروع التأويلي الذي يفترض وجود معنى حقيقي للنص يجري رفضه في ظل ذلك النظام، إذ يجري تحرير القراءة من أفق المعنى أو حقيقة الكينونة، ويجري تحريرها من قيم إنتاج المنتَج أو حضور الحاضر (٣٩).

الحقيقة أننا في هذه المرحلة المتأخرة من الدراسة، وبعد التوقف أكثر من مرة، وفي إطالة واضحة معظم الأحيان، عند سرقة العلامة اللغوية، ثم، بالتالي، سرقة النص، لا نستطيع أن نضيف الجديد القادر على الاحتفاظ باهتمام القارئ وقدرته على المتابعة إلى موضوع النص والمعنى في استراتيجية التفكيك. ما نستطيع إضافته هنا ليس أكثر من التذكير برؤوس الموضوعات التي سبق التوقف عندها حتى الآن. توقفنا مثلا عند المقولة التفكيكية القائلة بأن تثبيت معنى باعتباره المعنى الحقيقي للنص يمثل عملية اختزال مخلة للنص الأدبي لأنها، من منظور التفكيك، تحرم النص قدرته على تعدد الدلالة وتفجر المعنى. وقد تحدث رولان بارت في بداية تحوله إلى التفكيك عن مفهومه عن النص الأدبي باعتباره عملية «إنتاج» مستمرة للدلالة، وأننا كلما ثبتنا «معنى» ما للنص، يفاجئنا النص، أو علاقة التفاعل المستمر بين النص والقراءة، بقدرته على إنتاج نص جديد. وهو تعريف لا يختلف في حقيقة الأمر عن تعريف عمليات التفسير التفكيكي بمصطلح أكثر إبهارا استخدمه أكثر من قطب داخل معسكر التفكيك، وفي مقدمتهم «بول دي مان» و«هارولد بلوم»، ونعني به مصطلح «كل قراءة هي إساءة قراءة» All Readings are misreadings. بل إن قدرة النص على «إنتاج» دلالات جديدة كانت أساس التفرقة بين «النص القرائي» readerly والنص الكتابي «writerly» عند «بارت»، فالأول لا نمارس معه إلا قراءة استهلاكية واحدة وننحيه جانبا

بعد أن نفرغ من قراءته، والثاني لا ينتج دلالة جديدة بالنسبة إلى كل قارئ فقط، بل مع كل قراءة جديدة من القارئ نفسه. وقد توقفنا بما فيه الكفاية من قبل عند تلك المفاهيم في المرايا المحدبة.

ربما لا يحتاج الأمر في مرحلتنا الحالية إلى أكثر من التذكير بجزئيتين لا أعتقد أنهما تغيبان عن فطنة القارئ الأولى خاصة بمفهوم دي مان عن «إساءة القراءة»، والتي قلنا في أكثر من سياق، خاصة في المرايا المحدبة. إنها لا تعنى، كما قد يتبادر إلى الذهن، القراءة الخاطئة للنص، لكنها تعنى أن كل قراءة للنص تنتج معنى لا يتم تثبيته إلا إلى حين، إلى أن تجيء قراءة جديدة تقوم بتفكيك النص من جديد، وتفكيك القراءة السابقة، وهكذا إلى ما لانهاية. وفي هذا تختفي الحدود الفاصلة بين قراءة التلقي والقراءة التفكيكية. أما الجزئية الثانية فخاصة بتأثير «نيتشه» في فكر ما بعد الحداثة النقدية، فيما يختص بهذه الآراء على وجه التحديد. إذ إن استحالة القراءة الموضوعية للنص. كما يقول نيتشه، تعني أن القارئ لا يجد في النص شيئا أكثر مما جاء به هو إلى النص. وتلك فكرة محورية عند كل من أصحاب التلقي والتفكيك. وقد وصل «دي مان» في تحمسه لفكرة إساءة قراءة النص إلى القول بأن «خصوصية اللغة الأدبية تكمن في إمكان إساءة القراءة وإساءة التفسير» [٤٠].

وفي الوقت نفسه، فإننا لا نستطيع ترك محطة «خرافة المعنى» دون التوقف في إيجاز عند مفهوم «الإكمال» supplementarity عند جاك دريدا الذي لا يرتبط فقط برفضه لميتافيزيقا الحضور، بل أيضا بالمصطلح التفكيكي المشترك في الاستراتيجية التفكيكية، يتداخل مع بعضها ويتباعد في عملية مراوغة مستمرة للتحديد. لكنه بالقطع، وكما أشرنا منذ صفحات، يوضع في سلة واحدة مع مصطلحات الغياب والإرجاء والاختلاف والأثر. وقد سبق أن توقفنا عند «المكمل» في إطالة وافية في «المرايا المقعرة»، نحيل القارئ إليه إذا شاء. لكننا هنا نتوقف عند المصطلح نفسه في علاقته بنسف سلطة النص الذي فقد قدرته على إنتاج معنى ملزم بأي شكل من الأشكال، مادام كل نص أصبح مكملا لمكمل لمكمل، في ترديد واضح لمقولة «أثر الأثر»، وفي تأكيد أن الحضور الوحيد داخل النص هو الغياب. فالكتابة، النص،

مكمل للكلام والكلام مكمل للطبيعة، وفي كل مرحلة من هذه المراحل، يكون المكمل بديلا - أي أثرا - لاكتمال plenitude - أي أصل - يتضح أنه هو الآخر بديل/أثر لاكتمال أصل. ويشرح كاللر في مقاله عن جاك دريدا والذي أعاد نشره في كتابه عن التفكيك:

> إن منطق المكمل قوي ومتغلغل في كل شيء... إننا نتعامل مع منطق المكمل حينما يجري تحديد شيء معروف بأنه هامشي مقارنا باكتمال - تماما كما تكون الكتابة مكملا لفعل الكلام، وكما يكون الشذوذ الجنسي مقارنا بالسلوك السوي - باعتباره بديلا لذلك الاكتمال، أو باعتباره شيئا يمكن أن يكمله أو يحل محله. عندئذ يصبح من الممكن إثبات أن ما اعتبرناها خصائص مميزة لما هو هامشي هي في الواقع الخصائص المحددة للموضوع الأساسي للدراسة. فالاكتمال المفترض مقيَّد منذ البداية بالاختلاف والإرجاء، اللذين يعتبران انفصالا وإرجاء في الوقت نفسه (٤١).

في ضوء التعريف السابق يصبح المكمل غيابا لحضور، ويصبح أثرا لأصل يتضح أنه أثر لأصل سابق، ويصبح أيضا إحدى آليات التبادل المستمر للأدوار، وقلب الوظائف الفوضوي الذي تحدث عنه كل من «نيتشه» و«فرويد». إنه، باختصار، ترجمة لأكذوبة المعنى الحقيقي وتجسيد لها.

والواقع أن دريدا يستخدم فكرة المكمل باعتبارها تطويرا لمفهوم التفكيك المستمر، وغياب مركز أو أصل يمكن الارتكان إليه في تفسير الأشياء، وهو المفهوم الذي استعاره من كل من «نيتشه» وهايدجر، من ناحية، وتجسيدا لغويا حسيا للعالم وقد فقد مركزه، من ناحية ثانية. وحينما نقول إن الكتابة مثلا مكمل (أثر) لأصل سابق هو الكلام، سرعان ما يتضح أنه هو الآخر مكمل (أثر) لأصل سابق، هو الإنسان في حالة الطبيعة، قد يتبادر إلى ذهن البعض أن سلسلة المكملات والآثار قد وصلت أخيرا إلى اللغة في حالة الاكتمال، إلى اللغة النقية الخالصة، اللغة الأولى. لكن استراتيجية التفكيك لا تعترف بأصل يمكن تثبيته، أو مركز نهائي للكون، وهو اللغة في حالة الطبيعة والاكتمال في تتبعنا لمسلسل المكملات السابق، من ثم يتولى الناقد التفكيكي توظيف كل ماورثه من التفكيكيين الأُول: نيتشه وفرويد وهايدجر وقلب التراتب التقليدي

بين طرفي ثنائية المكمل والأصل من ناحية، واستخدام آلية قيد الشطب sous rature الهايدجرية، من ناحية ثانية. وباعتبار أن اللغة ـ منطوقة ومكتوبة، وكما طورها الإنسان ـ هي منتج ثقافي، بينما وسائل الاتصال الأولى للإنسان في حالة الطبيعة الأولى هي الأصل الأول النقي، مما يعنى أننا نصل في نهاية التسلسل إلى ثنائية الثقافة /الطبيعة. عندئذ تمارس عملية القلب من ناحية وعملية قيد الشطب من ناحية ثانية، ليحرم التراتب نقطة البدء أو الأصل النقي الخالص:

> لكن دريدا يقترح أن الطبيعة قبل أن تمسها قوة الإكمال ليس لها قيمة الحقيقة: إذ لا توجد طبيعة أصلية لم يمسها الإكمال، ولا يوجد إلا الحنين إلى أسطورة خلقها. وعند قيامه بقلب ثنائية الطبيعة / الثقافة، والتغلب بهذه الطريقة على تلك الفكرة الميتافيزيقية النقية، يلاحظ دريدا ظهور المفهوم المراوغ (المكمل) وقد تغلغل في نص روسو بالكامل [٤٢] وتكون النتيجة هي تفكيك الطبيعة والثقافة مؤكدة أن الثقافة لا تكمل الطبيعة بل إن الطبيعة هي بالفعل كيان جرى إكماله [٤٣].

وحتى إذا افترضنا عدم حدوث عملية «القلب» التي يكون بها هز التراتب hierarchy وعكسه، بحيث يتحول الهامشي (المكمل) إلى مركزي، ويتحول المركزي (الطبيعة) إلى هامشي، فإن فكرة الإكمال في حد ذاتها تتولى نفي حضور الطبيعة وتأكيد غيابها في حضور المكمل أو البديل وهكذا، و«بمجرد إثبات أن المكمل جزء أساسي في آلية الميتافيزيقا»، كما يقول «هاراري»، «يصبح من السهل إثبات أن فكرة المكمل أو البديل تستخدم في إزالة سحر الحضور» [٤٤].

ما شرعية كل تلك المصطلحات والمفاهيم داخل فلسفة أو استراتيجية التفكيك؟ وبعباره أكثر تحديدا، ما الأرضية الشرعية الفلسفية التي أوصلت التفكيكيين إلى نقطة اللامعنى والغياب، بل و«فك سحر حضور النص»، على حد تعبير رولان بارت؟ خاصة أن ما حدث لم يتوقف عند حدود معنى النص الأدبي وسلطته، بل تخطاه إلى نفي وجود الكيانات في حالة نقاء خالص، بعيدة عن التلوث، ونفي الحضور المباشر، بل إلى تحويل «الأصل» النهائي الذي لا يتحول إلى مجرد أثر أو بديل، إلى وهم كامل!!

٤ـ وانفرط عقد الكون

الخلفية الفلسفية التي تؤسس شرعية التفكيك تتمثل في موقف محدد وبالغ التحديد، وإن كان يؤدي إلى نتائج تكاد تكون لانهائية، باتساع استراتيجية التفكيك ذاتها، وبكل تداخلاتها. الموقف الفلسفي الجديد الذي تبناه دريدا كفيلسوف أولا وناقد ثانيا، والذي توقفنا عنده مرات عديدة في الدراسة الحالية وفي المرايا المحدبة قبل ذلك، هو رفض ميتافيزيقا الحضور logocentrism. كانت ميتافيزيقا الحضور هي العمود الفقري للفلسفة الغربية لما يقرب من خمسة وعشرين قرنا. مبسطة، فإن ميتافيزيقا الحضور كانت تقوم على وجود مركز للكون، لأي بنية فكر كوني أو أنثروبولوجي أو سياسي أو اقتصادي أو نفسي أو علمي أو ديني. قد يكون العقل في مرحلة ما، أو سلطة الحواس التي تؤكد وجود العالم المادي، أو العلم، أو الله. وبصرف النظر عن المصطلح الذي كان يستخدم في وصف ذلك المركز، فإن مفاهيم المركز جميعا كانت تشترك في الاتفاق على التسليم بحضور الكينونة. وكان وجود المركز يعني تحقيق الاستقرار والتماسك واليقين للكون. فوق هذا وذاك، فإن ذلك المركز كان بعيدا عن اللعب الحر. ومع انهيار آخر قلاع اليقين، وهو العلم، بانتهاء الحرب العالمية الثانية، التي أكدت درجة الدمار التي شهدها العالم، وأن العلم ليس هو الإله الجديد القادر على تفسير كل شيء وتحقيق السعادة، انهار نظام الكون واختفى المركز أو المراكز التقليدية التي كانت توفر له الاستقرار والتماسك، وأصبحت المدلولات التقليدية signifieds التي استخدمت عبر التاريخ في الإشارة إلى ذلك المركز تقاوم التحديد وتراوغ التثبيت، وتحولت إلى مجرد دوال هائمة. وهذا على وجه التحديد ما يتحدث عنه «جاك دريدا» في بحثه التأسيسي الذي ألقاه في جامعة «جونز هوبكنز»:

> منذ ذلك الوقت أصبح من الضروري التفكير بأن المركز لا وجود له، وأن المركز ليس له موقع طبيعي، وأنه ليس موقعا ثابتا، بل وظيفة، نوع من اللاموقع الذي يلعب داخله عدد لانهائي من بدائل العلامات. تلك هي اللحظة التي أصبح عندها كل شيء، في غيبة المركز أو الأصل، خطابا ـ بشرط أن نتفق حول تلك الكلمة ـ أي حينما أصبح كل شيء نسقا لم يعد فيه المدلول المركزي، المدلول الأصلي المستقل، حاضرا خارج نسق الاختلافات. وغياب المدلول المستقل يوسع مجال التدليل ولعبه المتبادل إلى ما لانهاية [٤٥].

ويرتبط بذلك الموقف التأسيسي القائل بغياب المركز باعتباره إحالة مرجعية ثابتة وموثوق بها تعطي الكون تماسكه واستقراره رفض الاتجاه النقدي التقليدي التعامل مع النص وتفسيره في ضوء ثوابت خارجية، أي مركز إحالة مرجعية قادرة على تقديم قراءة أو معنى مستقر ومتماسك للنص. أي إن دريدا يرفض ربط النص بعجلة الثوابت الخارجية مثل الأحداث الواقعية، أو السيرة أو التاريخ، أو حتى مفاهيم ميتافيزيقية يعتقد في وجودها. وحيث إن دريدا يرفض مبدئيا حضور هذه الثوابت، فإن المعالجة التفكيكية تبقى داخل النص لأنه، كما يقول دريدا، «لا يوجد خارج النص»، لا يوجد إلا الغياب، لا توجد إلا خيالات وأوهام. وفي مقال له بعنوان «Plato's Pharmacy» يحيلنا دريدا إلى الموقف الأسطوري المعروف لمجموعة من البشر المقيدين داخل كهف مظلم، وخلفهم نار مشتعلة، أمامها، بين النار والأفراد المقيدين، أفراد وأشكال تتحرك، ملقين بظلالهم فوق جدران الكهف المواجه للمجموعة المقيدة. وحيث إن المجموعة المقيدة لا تستطيع أن تنظر إلا إلى الأمام، فإنهم، عند مشاهدة الخيالات يفترضون، بالطبع، وجود مصدر ضوء خلفهم ووجود أشكال تتحرك أمام مصدر الضوء. لكنهم غير قادرين على رؤية مصدر الضوء الحقيقي أو أصل تلك الخيالات. لا وجود في نهاية الأمر إلا لتلك الخيالات. أو، على وجه التحديد، لا حضور إلا للغياب.

الجناح الثاني لشرعية فلسفة التفكيك وللنظرة إلى النص وسلطته شرعية لغوية. وقد سبق أن أكدنا أكثر من مرة أن النظرة اللغوية لم تكن سببا لأي من المواقف ما بعد الحداثية من النص، بل كانت نتيجة. وفي غيبة المؤلف، بعد إعلان موته رسميا، وغيبة القصدية، سواء كانت قصدية المؤلف أو قصدية النص، ومع سحب الاعتراف بمركز الإحالة المرجعي بكافة صوره وأشكاله، لا يتبقى أمام الناقد التفكيكي من النص إلا اللغة. لكنها اللغة بعد أن حُرِمَت القدرة على الدلالة أو تحديد المعنى. وتلك أيضا إحدى مفارقات استراتيجية التفكيك. فعلى الرغم من أن الناقد التفكيكي لا يجد ما يتعامل معه في نهاية الأمر سوى لغة النص، أي نسق العلامات اللغوية، إلا أنه يواجه بتحذير مبكر يسلمه إلى حالة عجز - يسميها هو تحرير اللغة!. مفردات التحذير هي: لا يوجد شيء خارج اللغة أو قبلها. ما حدث في حقيقة الأمر، بعد استحالة

تثبيت المدلول، بل نسفه، هو أن اللغة التي ترك الناقد التفكيكي في مواجهتها لم تعد نسقا من العلامات التي تتوحد فيها الدوال والمدلولات، بل نسفا فوضويا من الدوال، والدوال فقط.

٥ـ النص في منطقة البين ـ بين

لا نظن أننا، أو أي باحث آخر في الواقع، نستطيع أن نضيف أي جديد فيما يتعلق بتعريف التناص أو البينصية intertextuality بعد أن استنفد المفهوم كل إمكانات البحث والمناقشة. مبسطا، فإن التناص يعني أن النص الجديد قيد الدراسة أو التفسير، ليس نصا نقيا خالصا، لكنه يحمل آثار كل النصوص التي قرأها المؤلف والتى لم يقرأها. نعم، النصوص التي لم يقرأها كاتب النص الجديد، وفي مبالغة نقدية واضحة، لها وجودها داخل ذلك النص الجديد: فالتناص في صيغته المبالغ فيها يرى أن آثار النصوص الأخرى التي لم يقرأها المؤلف الجديد لها وجودها عن طريق اللغة. إذ إن استخدام مفردات اللغة نفسها يعني أن كل كلمة مستخدمة في النص الأخير سبق استخدامها آلاف آلاف المرات في نصوص سابقة، ومن ثم فإن ذلك النص لا يمكن أن يكون نقيا أو خالصا، لأنه ليس أكثر من «بينص». وقد قلنا إننا لا ننوي التوقف هنا عند التناص في حد ذاته. ما يهمنا في السياق الحالي إبراز العلاقة بين التناص كاستراتيجية للتفكيك وبين ضرب سلطة النص في صميمها. ومرة أخرى فإن سلطة النص هنا تعني القول بوجود سلطة يتمتع بها النص تمارس درجة من الإلزام على القارئ.وإلزام القارئ بكيان مستقل متكامل، وبمعنى ما يقصد إليه النص هو ما يتعارض مع جوهر فكرة التناص بالدرجة الأولى والأخيرة. وقد سبق لنا في الدراسة الحالية التوقف عند مفهوم اجتياح حدود النص الذي يقدمه جاك دريدا، والذي يعني فتح النص على الخارج، وإطلاق الخارج على النص، في حركة فتح مستمرة للنص من الداخل إلى الخارج ومن الخارج إلى الداخل. وإن كان الخارج الذي يتحدث عنه التفكيكيون هنا هو النصوص الأخرى في علاقتها بالنص موضوع التفسير. إن النص التقليدي، باعتباره كيانا كاملا مستقلا في ذاته، تعرض للاجتياح. وفي هذا السياق لا مناص من إحالة القارئ مرة ثانية لمقولة دريدا المحورية التي تميز النص، ولنقل «البينص» الجديد عن النص التقليدي:

ما حدث... هو عملية اجتياح... أبطلت كل هذه الحدود والتقسيمات وأرغمتنا على توسيع المفهوم المتفق عليه... لما ظل يسمى «نصا» لأسباب استراتيجية... «نصا» لم يعد منذ الآن جسما كتابيا مكتملا، أو مضمونا يحده كتاب أو هوامشه، بل شبكة اختلافات، نسيج من الآثار التي تشير بصورة لانهائية إلى أشياء ما غير نفسها، إلى آثار اختلافات أخرى. وهكذا يجتاح النص كل الحدود المعينة له حتى الآن [٤٦].

والغريب في تعريف «دريدا» للنص من منظور التفكيك أنه في الوقت الذي يقول فيه إن ذلك النص «لم يعد جسما كتابيا مكتملا أو مضمونا يحده كتاب»، بل «نسيج من الآثار التي تشير بصورة لانهائية إلى... آثار اختلافات أخرى»، يصف ذلك الاجتياح الكامل لحدود النص بأنه «توسيع للمفهوم المتفق عليه» لما يسميه النقد التقليدي «نصا». إن إلغاء سلطة النص، بل كينونته بالكامل، لا يمكن أن يكون مجرد توسيع للمفهوم التقليدي. إن ما يتحدث عنه «دريدا» هنا هو حالة الصيرورة الدائمة واللانهائية التي يعيشها النص الذي تحول من كيان ثابت أو «أصل» في المفهوم التقليدي، إلى مجرد شبكة من آثار تحيل إلى آثار سابقة، إلى ما لانهاية، كما يقول دريدا في سياق آخر. وهو ما يؤكده ناقد أمريكي يتأرجح بين التفكيك واللاتفكيك، وإن كان محسوبا بصفة عامة على استراتيجية التفكيك وينتمي إلى مجموعة «ييل» التفكيكية، وهو «هارولد بلوم» الذي ينفي استقلالية القصيدة ويحرمها القدرة على تحقيق معنى مستقل يمكن تثبيته:

لا توجد أفكار كثيرة يمكن أن تكون أصعب في دحضها من فكرة أن النص الشعري مكتف ذاتيا وأن له معنى يمكن التأكد منه، أو معنى لا يحتاج للإشارة إلى نصوص شعرية أخرى. ففي داخل كل قارئ شيء يريد أن يقول: «هنا قصيدة وهناك معنى، وأنا على يقين إلى حد معقول من أنه يمكن الجمع بين الاثنين». لكن، لسوء الحظ، القصائد ليست أشياء بل كلمات تحيل إلى كلمات أخرى، وتلك الكلمات الأخرى تحيل إلى كلمات أخرى، وهكذا... إن أي قصيدة، هي بين ـ قصيدة، وأي قراءة لقصيدة هي بين ـ قراءة. إن القصيدة ليست كتابة، بل إعادة كتابة، وعلى رغم أن القصيدة الجديدة بداية جديدة، فإن تلك البداية هي تكرار لبداية. [٤٧]

إن الموقف النقدي التقليدي يقوم، كما يقول بلوم، على ذلك الصوت المألوف داخل القارئ الذي يدفعه إلى التعامل مع النص على أساس ثوابت ومسلمات مبدئية تقول إن هناك نصا وهناك معنى، وإن الاثنين ليسا منفصلين. أما الموقف التفكيكي من النص فيقوم على رفض تلك «السذاجة النقدية» التي فرضتها، كما يقول رولان بارت يساري النزعة، أذواق الطبقة البرجوازية في فرنسا حتى عهد قريب، حتى انفجار الشارع الفرنسي عام ١٩٦٨ على الأقل. فالنصوص، من منظور تفكيكي، ليست كيانات محددة أو «أشياء»، كما يقول بلوم، بل مجرد «كلمات تحيل إلى كلمات أخرى، وهكذا»... أي إلى ما لانهاية. ويتفق بلوم في تعريفه البسيط للتناص مع جمهرة التفكيكيين في أن كل نص هو «بينص» أو «بينـنص» سبقت كتابته من قبل، ومن هنا فإن قوله إن النص «إعادة كتابة» rewriting وإن القراءة هي «بين ـ قراءة» inter-reading وإن ما نعتقد أنه «بداية جديدة» fresh start ـ أي قصيدة جديدة ـ هو «تكرار لبداية» starting again، هذا القول لا يختلف عن المصطلح الذي يستخدمه «دريدا» في وصف الطبيعة المراوغة لما نعتقد أنه أصل، والذي سرعان ما نكتشف أنه أثر لأثر كان بالفعل موجودا already. بهذا المفهوم لا تبقى للنص سلطة، أي سلطة في الواقع، بعد أن تحول إلى كلمات لا تتخطى مرحلة كونها دالات فقط، دالات سبقت كتابتها وقراءتها من قبل!

كان «رولان بارت» في مرحلته الثانية من أبرز أعضاء الجيل الأول من التفكيكيين والمفكرين الفرنسيين الذين قدموا تصورا مبكرا لهذا النوع من «الكتابة المفتوحة» التي لا تشير إلى المعنى المصطلح عليه لـ «النص»، بل إلى جسد لا تُعرف له حدود، أو نقاط بداية أو نهاية. وهكذا يصبح كل نص جديد، كما يقول بارت في S/Z:

> «مدخلا إلى شبكة ذات ألف مدخل، واختيار هذا المدخل لا يعنى أننا نهدف في نهاية المطاف إلى بنية قانونية من المعايير ونقاط الانطلاق، إلى قانون سردي أو شعري، بل إلى منظور (من الشظايا، من الأصوات من نصوص أخرى، من الشفرات الأخرى) يتم إبعاد نقطة تلاشيه vanishing point بصفة مستمرة، منظور مفتوح بصورة غامضة» [٤٨].

والطريف أن هذه «الكتابة المفتوحة» التي لا تعرف الحدود، والتى يستطيع الإنسان دخولها من أي من مداخلها الألف، دون أن تحكم حركته أي معايير أو قوانين شعرية أو سردية، كان ينظر إليها من جانب المفكرين الفرنسيين في الستينيات باعتبارها التجسيد النهائي لحلم هيجل بالروح الحرة. فالنص بمعناه الجديد هو التجسيد اللغوي لذلك الحلم بالحرية الكاملة للروح:

«التي توجد في ذاتها ومع ذاتها. إن المادة تستمد ماهيتها من ذاتها، والروح وجود مكتف بنفسه... تلك هي الحرية على وجه الدقة. لأنني حينما أعتمد على غيري، يجري الربط بين كينونتي وبين شيء آخر ليس أنا: إنني لا أستطيع أن أوجد مستقلا عن شيء خارجي. وعلى عكس ذلك، أكون حرا، حينما يعتمد وجودي على ذاتي» (٤٩).

لكن المفارقة اللافتة أن مفهوم الروح الحرة كما قدمه هيجل ـ القائم على أنني لا أستطيع أن أكون حرا حينما يعتمد وجودي على شيء خارجي، وأن حريتي تقوم على اعتماد وجودي على ذاتي ـ يتناقض في التحليل الأخير مع رفض استقلالية النص ونفي كليته أو اكتماله، وهو ما يقول به التفكيكيون والمنادون بالتناص، وفي مقدمتهم «رولان بارت». إذ إن الدعوة التى يتبناها أصحاب التناص ليست في حقيقة الأمر دعوة إلى تقويض سلطة المؤلف وقصده، أو حتى سلطة النص في فرض معنى. ولو كانوا قد توقفوا عند ذلك لكان من الممكن الربط بين النص بذلك المفهوم وروح هيجل الحرة. لكن التفكيكيين لا يتوقفون عند مجرد تقويض سلطة النص أو مؤلفه في إحداث دلالة أو تحقيق معنى، ويذهبون إلى القول بأن النص ليس كيانا محددا، وإنه ليس أكثر من «منظور من الشظايا، من الأصوات من نصوص أخرى، من الشفرات الأخرى»، على حد قول بارت. وعلى هذا الأساس، لا يصبح هدف القراءة التفسيرية هو البحث عن معنى أصلا، لأن النص الجديد لا يحاول تحديد معنى:

«إن نسيان المعاني جزء من القراءة بمعنى ما، إن المهم هو تأكيد عمليات الارتحال عن المعنى وليس عمليات الوصول إليه (وهل المعنى أساسا أكثر من ارتحال؟). إن ما يقيم النص ليس بنية داخلية مغلقة يمكن الاعتماد عليها، لكنه انفتاح النص على نصوص أخرى، وشفرات أخرى، وعلامات أخرى» (٥٠).

لم يفت بارت، بالطبع، أن الحديث عن التناص أو البينصية قد لا يعنى بالنسبة للبعض أكثر من دراسة في المؤثرات. تماما كما يحدث مثلا عند دراسة الكوميديا الأولى لشكسبير وهي كوميديا الأخطاء في تأثرها الواضح، بل إعادة صياغتها لكوميديا «بلوتس» التوأم مناكمي The Twin Menachmi، أو تراجيديته الدموية المبكرة تيتوس أندرونيكوس Titus Andronicus في محاكاتها الواعية لتراجيديا «سينيكا» الدموية ثيستيس Thystes . فالحديث عن تأثر الشاعر المتأخر بالشاعر المتقدم أو تأثير الشاعر المتقدم في المتأخر يكتسب شرعيته من قدرة القارئ العليم على تتبع ذلك التأثير ووضع أصابعه عليه، سواء كان ذلك عن طريق الفكرة، أو بناء الشخصيات، أو حتى تحديد مناطق الاقتطاف المباشر. وتقوم تلك الشرعية، في جزء منها، على قدرة ذلك القارئ على إعادة النص المتأخر إلى أول أخذ منه. وشرعية التأثير والتأثر القائمة على محاولة تتبع الأصل الأول أو نقطة البداية، كما أوضحنا في تكرار يقترب من الملالة حتى الآن، في مقدمة المحرمات التي تؤكدها القراءة التفكيكية. إن العملية ليست عملية أصل يمكن تتبعه في النص المتأخر أو أصل يمكن إرجاع النص المتأخر إليه. والتناص بهذا المفهوم التقليدي للتأثير هو ما يرفضه «بارت» بصورة قاطعة:

> «إن كل نص، حيث إنه هو نفسه بينص لنص آخر، جزء من التناص الذي لا يجب الخلط بينه وبين «أصول» النص: إن البحث عن «المصادر» و«المؤثرات» لعمل ما إشباع لأسطورة البنوَّة. إن المقتطفات التي يبني منها النص مقتطفات مجهولة ولا يمكن استعادتها، ومع ذلك فهي مقتطفات جرت قراءتها بالفعل: إنها مقتطفات ليس لها علامات الاقتطاف» (٥١).

وهو المعنى نفسه الذي يردده أو يؤكده بارت في موقع آخر: «إن كل نص هو بينص، فالنصوص الأخرى حاضرة فيه، على مستويات مختلفة، وفي أشكال يمكن التعرف عليها تقريبا: نصوص الثقافات السابقة والمحيطة. إن أي نص نسيج جديد من مقتطفات سابقة» (٥٢).

ونعود مرة أخرى إلى مناطق التداخل بين المصطلحات التفكيكية بل ومقاومتها للتحديد الدقيق. فالتناص في ضوء كل ما قيل في الصفحات السابقة يدخل أيضا في صلب المصطلحات التفكيكية الأخرى وفي

مقدمتها الاختلاف والإرجاء والحضور والغياب، حيث إن كل نص يحمل آثارا من نصوص أخرى، كما يقول دريدا، بل إن ذلك لا يقتصر على النصوص الإبداعية لكنه يتعداها إلى النصوص النقدية، يمارس النص مع قارئه وبصورة مستمرة عملية إرجاء للإحالة أو المعنى بسبب ارتباطه بنصوص أخرى، ماضية وحاضرة، بل قادمة، وعملية الاختلاف بسبب ارتباط وجود النص نفسه باختلافه مع نصوص أخرى. وفي الوقت نفسه فإن التناص في جوهره يحول النص إلى مجرد أثر لحضور، أو غياب الحضور، في سلسلة لا تنتهي من مراوغة العلامات اللغوية. ومن ثم فإن النص يفقد وجوده ككيان مستقل، وهو الشعار الذي يرفعه «هارولد بلوم» في كتابه المعروف قلق التأثر The Anxiety of Influence: «فلنتخل عن المشروع الفاشل لمحاولة فهم أي قصيدة واحدة باعتبارها كيانا في ذاته» (٥٣).

وهكذا حينما يتحدث «بارت» عن فك شفرات النص فإنه يؤكد أن الشفرات التي يقصدها ليست نسقا ثابتا، بل منظور يجري تراجع نقطة تلاشيه بصفة مستمرة، شفرات تعتمد محاولات فك إيحاءاتها على الإرجاء المستمر للإحالة، لأن كل شفرة تحيل إلى شفرة سبقت قراءتها:

> «إنها شذرات لا تحصى من شيء جرت بالفعل قراءته أو مشاهدته أو فعله أو تجربته... إن كل شفرة عبارة عن واحدة من تلك القوي التي تستطيع الاستيلاء على النص... واحدة من تلك الأصوات التي يتم نسج النص منها. فإلى جانب كل قول، يمكن القول إننا نستطيع سماع أصوات وراء المسرح: إنها الشفرات. وفي نسجها، فإن تلك الأصوات (التي ضاع أصلها داخل المنظور الشاسع لكل ما تمت كتابته بالفعل) يبتعد القول عن الأصل» (٥٤).

وما دمنا قد أشرنا إلى أن التناص لا يعني دراسة في التأثير والتأثر أو دراسة للأصول، فإنه أيضا لا يعني دراسة في السرقات الأدبية. بل إننا نستطيع القول إن موضوع السرقات، في ضوء كل مقولات التناص التي توقفنا عندها، غير وارد في المقام الأول، خاصة أن بارت في حديثه عن الاقتطاف يشير إلى المقتطفات التي لا تحدها علامات الاقتطاف، أي

الفواصل الدالة على ذلك، مقتطفات مجهولة الأصل أصبحت جزءا من «أنا» الكاتب بصورة غير مدركة في الغالب. وهذا يخرجها من دائرة السرقات. وهو أيضا ما يجب أن يدركه القارئ المفسر للنص، الذي تقوم ذاته هي الأخرى على تعددية الـ «أنا» التي تمكنه من التعامل مع النص وذات كاتبه على هذا الأساس. بهذا الإدراك المبدئي، يتعامل القارئ مع النص باعتبار حضوره غيابا، ويحدد هدف التفسير باعتباره تفكيكا للحضور القائم على تعددية الأصوات التي فقدت نقاط بدايتها. وفي هذا لا يقوم الناقد بتفكيك «أنا» المؤلف أو ذاته فقط، بل بتفكيك الأنا الخاصة بها أيضا. «إن تلك (الأنا) التي تتعامل مع النص هي بالفعل تعددية لنصوص أخرى، لشفرات لانهائية، أو، في كلمات أكثر تحديدا، شفرات مفقودة (فقدت أصلها)» (٥٥). بهذا التفكيك لذات المؤلف والقارئ أو الناقد، تصبح الذاتية إكمالا خداعا... مجرد آثار لكل الشفرات التي تكونني (٥٦).

وما دمنا قد استبعدنا الدراسة في الأصول وفي التأثير والتأثر، بل في السرقات الأدبية، فإننا نتحدث عن علاقة جديدة بين النص الذي يعتبر أثرا لآثار آثار، ويحتشد بتعددية الأصوات التي فقدت نقاط بدايتها. ويختار التفكيكيون مصطلحا جديدا لوصف العلاقة الجديدة، وهو لفظة parasite، أي المتطفل أو «العالة» على آخرين. إن فكرة التطفل تعني في حد ذاتها وجود طرفين: «المتطفِل» و«المتطفَل عليه» أو الضيف والمضيف. لكن الأمور ليست بهذه البساطة، خاصة أننا نتحدث عن التفكيك الذي يستبعد لفظة «التبسيط» من قاموسه. نحن نتحدث مثلا عن علاقة النص الجديد بالنصوص السابقة إعمالا لمبدأ التناص. وبمعنى ما، فإن القصيدة الجديدة يمكن اعتبارها مضيفا يوسع صدره للضيوف القادمين من قصائد سابقة. في هذه الحالة تصبح الاقتطافات من القصائد السابقة هي المتطفلة parasites على القصيدة الجديدة أو المضيف. لكن التفكيكيين لا يتوقفون عند هذه المقارنة البسيطة والسطحية والتي لا تخلو من السذاجة، فهم يذهبون إلى القول إن العلاقة معكوسة صحيحةٌ أيضا، فالنص، في تطفله على النصوص الأخرى، يصبح هو الضيف الذي تضيِّفه النصوص الأخرى، وهو ما يؤكده منشئ مفهوم التطفل أصلا، ونعني به هيليس ميللر:

> «ورغم ذلك، فإن أي قصيدة متطفلة بدورها على قصائد، أو أنها تحتوي داخلها قصائد سابقة باعتبارها متطفلات، في صيغة أخرى لقلب ثنائية المتطفل والمستقبل. فإذا كانت القصيدة غذاء دسما للنقاد، فلابد أنها بدورها قد أكلت. لابد أنها كانت آكلة متوحشة لقصائد سابقة» (٥٧).

العملية إذن ليست مجرد علاقة عابرة تقوم على مقارنة ساذجة بين القصيدة والقصائد السابقة، بل إنها تحميل لعلاقة التناص بأكثر مما تحتمل، من ناحية، ثم إنها خطوة أخرى داخل تيه «النظرية» من ناحية ثانية. فالقصيدة ليست مجرد «آكلة» و«مأكولة»، كما توحي الإحالة السابقة، لكن تصوير تلك العلاقة يقوم على اختيار أكثر الكلمات فظاظة ورعبا. العلاقة في الإحالة السابقة علاقة آكلي لحوم البشر بضحاياهم، والنص، كما وصفه ميللر، آكل للحوم البشر cannibal في تعامله مع النصوص السابقة، التي لا يمكن أن تكون أكثر تحضرا في تعاملها مع النص الجديد. والواقع أن تلك العلاقة الهمجية ليست مجرد «زلة لسان» وقع فيها ميللر في سياق حديثه عن التناص، لأن همجية تلك العلاقة التي لا يرحم فيها «الآكل» ضحيته «المأكولة» - ويبطل بالتالي سلطتها بالكامل - هي صفة يقصد إليها ميللر ويؤكدها. وإذا كان قد استخدم في الإحالة السابقة لفظ آكل لحوم البشر cannibal فإنه في إحالة أخرى، وفي سياق حديثه عن التناص بين النصوص النقدية، يستخدم كلمة «فيروس» virus ليقدم صورة للعلاقة الجديدة لا تقل إثارة للرعب مما هو قادم. والواقع أننا مضطرون لتقديم الصورة بتفاصيلها كاملة. فالمتطفل، كما يراه ميللر، ليس أكثر من فيروس:

> «في هذه الحالة، يكون المتطفل إنسانا غريبا لا يملك فقط القدرة على غزو مضيف محدد واستهلاك طعام العائلة ثم قتل المضيف، بل أيضا القدرة الغريبة على تحويل المضيف أثناء ذلك إلى نسخ عديدة ومتزايدة من نفسه... إنه يتحدى المقاومة حيث إنه، على سبيل المثال، لا «يأكل»، بل يتوالد... إن الخريطة الجينية للفيروس مشفرة بطريقة تسمح له بدخول الخلية المضيفة ثم إعادة برمجة المادة الجينية لتلك الخلية بصورة حادة، محولة الخلية إلى مصنع صغير لإنتاج نسخ منه، ومدمرة إياها بهذه الطريقة» (٥٨).

كان التناص آخر نقاط توقفنا مع فلسفة التفكيك ونظرته إلى النص. وإذا كان القارئ يشعر أنه لم يقترب حتى الآن من نقطة أو علامة طريق ترشده إلى خارج التيه النقدي، فقد سبق أن نبهنا إلى أن طبيعة التفكيك الذي نتعامل معه في الفصل الحالي تفرض على القارئ ذلك الإحساس المحبط بالضياع. وقد قلنا إن ذلك ربما يكون من بين ما قصدنا إليه.

كيف يقرأ الناقد التفكيكي النص؟ وما هو قدر السلطة التي يعترف بها للنص أثناء تفكيكه؟ الإجابة هي محطتنا الأخيرة مع استراتيجية التفكيك.

هـ- القراءة التفكيكية للنص: تدمير كل نقاط البدء

سبق أن قلنا إنه في غيبة المؤلف وقصده، ثم في غيبة أي سلطة للنص في فرض معنى ملزم، إضافة إلى نسف مراكز الإحالة المرجعية الموثوقة، لا يبقى للناقد التفكيكي إلا لغة النص. لكنها لغة فقدت علاماتها القدرة على الإحالة أو إحداث دلالة أو تثبيت معنى. كيف يقرأ الناقد التفكيكي، إذن، ذلك النص بعد أن تم خَصِّيه بصورة شبه كاملة؟ وتلك هي وقفتنا الأخيرة في الواقع عند محطة التفكيك داخل تيه النظرية النقدية المعاصرة.

قبل الإجابة عن تساؤلنا المحوري السابق، نحتاج إلى تأكيد مبدئي بأن التفكيك لا يعني فك بنية النص إلى مكوناتها بهدف إعادة تركيبها، إن ذلك أول ما توحي به كلمة تفكيك deconstruction. والواقع أن عبد الله الغذامي، وهو ناقد عربي كبير يسهم في تيار النقد العربي بإخلاص يحسب له، وبفدائية لا تفوت أحدا، حينما فسر التفكيك بهذا المعنى في دراسته العربية المبكرة عن التفكيك، الخطيئة والتكفير، لم يكن الوحيد الذي فعل ذلك. إذ إن ذلك التفسير للمصطلح وارد حتى داخل الثقافة التي أفرزت استراتيجية التفكيك، وهو ما يؤكده «هوزيه هاراري» قبل أن يتحول إلى تحديد منهج القراءة التفكيكية الصحيحة للنص:

> إن التفكيك يعني ضمنا عملية فك الشيء إلى مكونات صغيرة، ويوحي بالإمكان القائم أبدا بإعادة تجميع الشيء في شكله الأصلي. ومن الواضح أن الأمر غير ذلك مع تفكيكية دريدا وليس ذاك هدفها، فهي تقوم على تتبع مسار داخل طبقات النص بهدف تحريك ترسبات sediments المعنى المنسية

والكامنة التي تجمعت واستقرت في نسيج النص... وهكذا يميل التفكيك إلى أن يكون آلية تقليب de-sedimentation (وهي كلمة استخدمها دريدا أول مرة في الجراماطولوجيا ثم هجرها فيما بعد)، آلية تقليب للنص تسمح لما هو مكتوب بالفعل في نسيجه بالطفو على السطح من جديد [٥٩].

وسوف تتاح لنا بعد قليل فرصة مناقشة عملية «التقليب» التي تحدث عنها دريدا والتي اختارها «هاراري» ليعرف بها التفكيك. ربما تجدر الإشارة العابرة هنا إلى أن التعريفات المختلفة لمنهج القراءة التفكيكية للنص، وبعضها تعريفات لا تفتقر إلى البريق أو الجدة، تتفق كلها مع ذلك التعريف الذي اختاره دريدا ثم هجره لسبب غير مفهوم. فمصطلح التقليب de-sedimentation يعبر في دقة بالغة عن جوهر القراءة التفكيكية التي لا تسمح بتجمد ما يترسب من النص، من ناحية، وبعمليات التبادل والإزاحة المستمرة بين طبقات النص من ناحية ثانية، مما يعني أيضا عدم تثبيت قراءة أو معنى ما للنص، وهو جوهر ما سوف يسميه التفكيكيون: «كل قراءة عبارة عن إساءة قراءة». ما يهمنا هنا تأكيد خطأ التفسير السطحي لمصطلح التفكيك باعتباره فك النص إلى مكوناته ثم إعادة تركيبها في شكله الأول. فليس هذا ما قصد إليه التفكيكيون.

في دراسة لها عن القراءة التفكيكية للنص ومدى اختلافها عن القراءة التقليدية تقيم «بربارا جونسون»، التي تعتبر واحدة من أبرز تفكيكي الجيل الثاني، مقارنة بين القراءة التقليدية والقراءة التفكيكية للنص. فكلمة «نقد» ترجع إلى كلمة إغريقية هي krinein ومعناها «يفصل» أو «يختار»، أي كما تقول جونسون «يفرق» أو يحدد مناطق الاختلاف. وعلى هذا الأساس، فإن الناقد التقليدي «لا يحاول فقط إقامة المعايير اللازمة لتقييم الاختلافات بين النصوص، بل يحاول أيضا تحديد شيء مختلف كلية داخل كل نص يقوم بقراءته، وأثناء ذلك يقيم اختلافه هو عن النقاد الآخرين» [٦٠]. لكن «الاختلاف» الذي يقيم عليه التفكيكيون جزءا غير قليل من استراتيجيتهم أمر آخر بالكامل. وبعد أن تحيلنا الباحثة إلى سطور جاءت في الصفحة الأولى من كتاب «رولان بارت» S/Z، حيث يشرح المؤلف الاختلاف من منظور استراتيجية التفكيك، تضيف «جونسون»:

> بمعنى آخر، فإن اختلاف النص ليس في تفرده، أو في هويته الخاصة. لكنه طريقة النص في اختلافه مع نفسه. هذا الاختلاف لا يُرى إلا أثناء إعادة القراءة، وهو الطريقة التي تصبح بها قدرة النص على إحداث الدلالة بغير حدود، كما يقول فرويد، أثناء عملية التكرار. والتي لا تعني عودة الشيء ذاته بل عودة الاختلاف. بمعنى آخر، إن الاختلاف ليس هو ما يميز بين هوية وأخرى، فهو ليس اختلافا... بين وحدات مستقلة، بل اختلاف داخلي [٦١].

مفتاح القراءة التفكيكية إذن هو تحديد مناطق اختلاف النص مع نفسه، وبعبارة أكثر تحديدا التعارضات الداخلية للنص. والحديث عن التعارضات الداخلية للنص يفسر المقولة التفكيكية القائمة على أن النص يصلنا وهو يحمل جذور أو احتمالات تفكيكه. وهذا ما يحرص «دي مان»، مثلا، على تأكيده على أساس أن الناقد لا يفرض على النص عملية تفكيك من خارجه، أو من خارج لغته. لكننا، في استخدامنا لمصطلح «الاختلاف»، لا نستطيع أن نتوقف، كما فعلت «باربرا جونسون» حتى الآن، عند المعنى الأول والتقليدي للفظة difference، لأننا لا نملك إلا أن نستخدم المصطلح بمعنييه كما ارتبطا بتفكيكية دريدا، أي بمعنى الاختلاف والإرجاء.

واللافت للنظر أن الحديث عن الاختلاف، سواء بالمعنى الذي توقفت عنده «بربارا جونسون» أو بمعنى الاختلاف والإرجاء، يرتبط دائما بالإعادة والتكرار doubling and repetition، ونقصد إعادة وتكرار قراءة النص. لأن الإعادة هي التي تمكن القارئ من تحديد مناطق الاختلاف والإرجاء، ومناطق التناقضات الداخلية ثم المناطق غير المحددة. أي إن الناقد التفكيكي في حقيقة الأمر يطلق النص ضد نفسه حتى يقوم النص ذاته بخلخلة ما تبدو أنها ثوابته.

وفي «إطلاق النص ضد نفسه» يقوم الناقد التفكيكي بهز أو خلخلة المعادلة التقليدية بين النص والقارئ. كانت المدارس النقدية التقليدية حتى نهاية النقد الجديد تحاول تحقيق نقطة التقاء أو اتفاق على معنى ما للنص، في معادلة تفرضها الرغبة في تحقيق الوحدة الداخلية والاستقرار للنص، وهي معادلة كانت تميل في اتجاه المؤلف أحيانا، وفي اتجاه القارئ أحيانا أخرى. لكنها كانت عنصر ضبط للثوابت. أما الناقد التفكيكي، فيقوم، كما

تقول سبيفاك، «بتحديد تلك اللحظة داخل النص التي تحقق هز المعادلة.» [٦٢]، وتلك هي اللحظة التي يطلقها الناقد على النص لتهز ما تبدو أنها ثوابته. ونذكّر في السياق الحالي بأن تلك اللحظة لا يمكن إدراكها إلا عند إعادة النص أو تكرار قراءته. ويلخص «فنسنت ليتش» كل ذلك في سطور مبسطة:

> بداية، فإن المفسر التفكيكي يتتبع ويكرر في عناية عناصر بعينها في النص، قد تشمل الشخوص أو المفاهيم أو الموتيفات الموجودة في العمل. وأثناء تكراره للعناصر المختارة يقوم الناقد بإطلاق قوى التدمير الكامنة في التكرار. بمعنى آخر، فإن الناقد، وعن طريق تكرار يبدو بريئا، يعطي الأولوية لعمليات الاختلاف والإرجاء ويحركها، مستخدما في ذلك سلسلة مربكة من الإحلال والإزاحة التي تنجح في نهاية الأمر في هز النص وفقدانه لمركزه. وحيث إن الناقد التفكيكي لا يستطيع تكرار كل العناصر النصية فإن عليه أن يعثر على العنصر بين تلك العناصر القليلة الذي يستطيع تخريب النص بكامله [٦٣].

وقد قام «ليتشن» في الواقع بتلخيص موقف الناقد التفكيكي في تفسيره للنص بصورة أكثر إيضاحا في «تمهيده» للكتاب، حيث يتحدث أيضا عن عمليات الإعادة التي يقوم بها الناقد لبعض العناصر والمقطوعات المتناثرة في النص، ثم تجميعها ومقارنتها بعضها ببعض. عندئذ يكتشف الناقد أنه بالرغم من تشبع بعض المقطوعات بالمعنى، فإنه يحدث أن يجري قهر معانٍ أخرى لم يتم التعبير عنها، إما عن طريق السهو وإما الحذف. تلك هي العناصر التي يحركها الناقد التفكيكي ويحررها ليطلقها على النص. وفي هذا، فإن الناقد لا يأخذ شيئا كأمر مسلم به، بل يشكك في كل شيء: في الأفكار الراسخة عن العلامة واللغة، في النص وفي السياق، وفي المؤلف والقارئ، وفي دور التاريخ والتفسير [٦٤]. وهذا، بطبيعة الحال، معنى ارتداد النقد على نفسه وتشكيكه في أدواته، ذاك هو النقد التفكيكي الـ self-reflexive.

في قراءته للنص، يقوم الناقد التفكيكي، إذن، بتتبع أو تحديد النقطة غير المحددة ليعيد قلب نظام النسق، أو، بصورة أكثر تحديدا، يقوم بإعادة ترتيب نسق المعنى في ضوء ذلك المعنى «المقهور»، أو بتتبع أنماط الاختلاف والإرجاء

محاولا إنهاء حركتها المراوغة بإحالتها إلى نقطة أخرى سرعان ما يكتشف أنها لا تحدد شيئا أو تثبته، لأنها هي الأخرى أنماط اختلاف وإرجاء وهكذا. برصد غير المحدد والمقهور من معنى النص، ثم إطلاقه على النص، يحقق الهدف التفكيكي في هز النص وفقدانه لتوازنه واستقراره. ووظيفة الناقد هي «تحديد علاقة معينة لا يدركها الكاتب بين ما هو متحكم فيه وما هو غير متحكم فيه من أنماط اللغة التي يستخدمها» (٦٥). تلك هي النقطة المعماة في النص والتي يحولها الناقد إلى مفتاح القراءة الجديدة، في عملية قلب واضحة للمعنى الذي تمتع حتى تلك اللحظة التفكيكية بقدر من الثبات. وما دمنا نتحدث عن «القلب»، فإن دريدا لا يفتأ يذكرنا بمعلّمه الأول، وهو الشكاك الأكبر نيتشه، إذ «لابد أن نتذكر»، يكتب دريدا، «أنه في داخل التعارضات الفلسفية، يوجد دوما تراتب عنيف، فأحد المصطلحين يتحكم في الآخر... ويحتل موقعا أعلى منه. ولكي نفكك التعارض، يجب إسقاط renverser التراتب hierarchy» (٦٦)، أي إننا لا نستطيع أن نحارب عنف التراتب إلا بعنف مضاد، كما تقول سبيفاك.

عند قراءة النص من منظور التفكيك، إذن، هناك إجماع بين أعضاء النادي على «أنه لا يوجد في النص شيء محدد سابق على تقاليد القراءة» (٦٧). حتى حينما يخرج «هيليس ميللر» على ذلك الإجماع محاولا تأكيد التزامه بما أسماه «أخلاقيات القراءة» التي تحدد قدرا من الالتزام تجاه النص وسلطته، فإن ذلك لا يعني بالنسبة إليه أحادية التفسير أو حتى أحادية صوت النص. صحيح أن أخلاقيات القراءة تضع قيودا على قدرة القارئ على أن ينطق النص بما يعن له، لأن ذلك، بالنسبة إلى «ميللر»، عمل غير أخلاقي، لكن ذلك الالتزام لا يتناقض، عنده، مع وظيفة الناقد التفكيكي:

> إن الناقد التفكيكي يحاول، عن طريق عملية التتبع هذه، العثور على ذلك العنصر داخل النسق الذي يعلو على المنطق، ذلك الخيط في النص موضوع الدراسة الذي يستطيع أن يحل كل شيء، أو ذلك الحجر القلق الذي سيسبب انهيار المبنى بكامله (٦٨).

إن النص وقارئه في الواقع منهمكان فيما أسماه ميللر بـ «الرقص على الأجناب»، حيث يصعب إيقاف أي من الراقصين في وضع ثابت أو في وضع مواجهة لفترة طويلة. وهذا أيضا هو جوهر المفهوم الذي تبناه كل من

«بول دي مــان» و«هـارولد بـلوم» مـن أن كل قــراءة للنص هـي إســاءة قــراءة، و«إساءة القراءة» هنا، كما سبق أن أشرنا بتفصيل واف في «المرايا المحدبة»، لا تعني «خطأ القراءة»، بل تعني ببساطة أن كل قراءة جديدة تقوم بتفكيك القراءات السابقة، من ناحية، وتعيش هـي لحظتها المؤقتة، إلى أن تظهر قراءة جديدة أخرى تفككها بدورها.

في ختام هذه المرحلة من التيه دعونا نطبق مقولات التفكيك في جوهرها على أحد نصوص الأدب العالمي، ولتكن رائعة شكسبير الخالدة «الملك لير».

لقد ظلت القراءة التقليدية للمسرحية حتى منتصف القرن العشرين تقريبا «تتمركز» حول محور غالب تفسر على أساسه مأساة الملك الذي قسم مملكته بين ابنتين في الوقت الذي حرم فيه الثالثة من نصيبها من المملكة. ونلفت نظر القارئ هنا إلى أننا ونحن نفكك كل قراءة سابقة لنفسح المجال أمام قراءة لاحقة، سوف ننطلق من فلسفة التفكيك ونستخدم نفس مصطلحاته وأدواته في تفكيك النص. كان «المركز» التقليدي للمسرحية في أي قراءة «شفافة» يقوم فيها الناقد بدور الوساطة بين النص والمتلقي هو «عقوق الأبناء» (البنات بالطبع - في حالة مسرحيتنا)، وهو مركز يحدده «لير» نفسه في أول مواجهة له مع إحدى ابنتيه، وهي ريجان التي تطلب منه أن يمارس سيطرة أفضل على فرسانه المائة، بل تطالبه في نهاية تلك المواجهة الأولى بخفض عددهم إلى النصف. ويحدد لير في لحظة انفجاره ذلك المركز:

> أيها العقوق، أيها الشيطان ذو القلب الرخامي أنت أكثر قبحا حينما تظهر في ابنة، منك في الوحش البحري. (المشهد الرابع، الفصل الأول).

وهكذا تتم قراءة المسرحية في ازدواجية يفتتن بها التفكيكيون بشكل لافت: إذ يتم تفسير النص في ضوء «المركز» الثابت، الذي يعتبر العنصر المهيمن في عملية التفسير في الوقت نفسه الذي يتم فيه «قهر» كل نقاط الإحالة والتفسير الهامشية التي تنتشر فوق محيط الدائرة بعيدا عن المركز. في ظل تلك القراءة، يتم التركيز على ما يؤكد صدق نوايا الملك لير في رغبته تحاشى النزاع بين بناته بعد موته، ورغبته حقيقة في أن يتخفف من أعباء الحكم في السنوات المتبقية من عمره في «زحفه نحو قبره»، وأن ما قد يراه البعض، من سذاجة في طلب الملك من بناته التعبير عن مدى حبهن له، وأنه مجافٍ لحقيقة مشاعر أب مسن

يحتاج لكلمة رقيقة من بناته، ويجري بالطبع تضخيم عقوق الابنتين والمبالغة في عذابات الأب، في ظل ذلك التفسير، أو في ظل تفسير المسرحية في ضوء ذلك «المركز» تهمش عناصر عديدة داخل النص.

وفي قراءات تالية يتم فيها رصد وتكرار عناصر معينة في المسرحية ومقارنتها بعضها ببعض تظهر مناطق فراغ شبه لانهائية تركتها القراءة التقليدية الشفافة دون كثير انتباه، في مقدمتها شنق «كورديليا» في نهاية المسرحية دون ذنب جنته الابنة الوفية المخلصة التي لم تتخل عن الأب في محنته. والواقع أن موت كورديليا في نهاية المسرحية أربك النقاد التقليديين ووضعهم في مواقف لا يحسدون عليها. فإذا كانت المسرحية، في تمحورها حول مركز «عقوق الأبناء» تجاه الأب الذي أعطى كل شيء، تنتهي بما يمكن تسميته بالعدالة الشعرية Poetic justice التي يعاقب بمقتضاها الشر ويكافأ الخير، فلماذا تموت «كورديليا» وهي التجسيد الحي للخير والجمال؟ ولابد أن قراءات تالية «أطلقت» وفاة كورديليا على النص ليعاد تفسيره بالكامل في عملية تبادل واضحة للأدوار فوق سلم التراتب بين ما كان مركزيا وما كان هامشيا، ليصبح ما كان مركزيا أمرا هامشيا وما كان هامشيا هو المركز الجديد. وهكذا لا تتم قراءة المسرحية باعتبارها تجسيدا لعقوق الأبناء أو البنات، بل ربما لعقوق الآباء وإساءة استخدامهم لسلطتهم، بل لعقوق الملوك في حق شعوبهم. إننا في حقيقة الأمر لا نقوم فقط، في القراءة الجديدة، بتبادل الأماكن فوق سلم التراتب، تماما كما قال نيتشه ودريدا من بعده، بل نقلب الأسبقيات أيضا وننسفها نسفا، ناهيك عن رفض تثبيتها.

كانت القراءة السابقة «الشفافة» والسطحية تقدم رائعة شكسبير باعتبارها «ميلودراما» تتسم بغير قليل من السذاجة. أما القراءة الجديدة، والتي أزاحت مركز الإحالة السابق وأطلقت على النص مركز تفسير جديد، فتقدم المسرحية باعتبارها مأساة ملك وأب يتحمل المسؤولية الكاملة عن أخطائه على المستويين. وهكذا، في الوقت الذي كان المركز السابق يعطي مصداقية لشكوى الملك لير بأنه «إنسان ارتكب في حقه من الآثام أكثر مما ارتكب هو» I am a man more sinned against than sinning ويقهر ذلك الحوار الذي تختتم به الشقيقتان المشهد الأول من المسرحية التي ارتكب فيها لير، كبطل مأساوي، خطأيه المركبين وهما تقسيم المملكة، في خرق واضح للعقد

السياسي بين الحاكم وشعبه، ثم نفي كورديليا من قلبه ومملكته مع حرمانها من نصيبها في المملكة، في خرق واضح لرابطة الدم بين الأب والابنة، تجيء القراءة الجديدة لتعكس التراتب السابق في الأهمية فتفقد كلمات لير مصداقيتها وتكسب كلمات الابنتين مصداقية لم تكن لها في القراءة السابقة. ونتوقف عند كلمات الشقيقتين بعد أن أصبحتا بمفردهما على خشبة المسرح:

جونريل: لقد رأيت كيف يحتشد سنه المتقدم بالتغيرات. وما شاهدناه منها ليس بالقليل. لقد كان حبه الأكبر لشقيقتنا، وما أوضح سوء الحكم الذي نبذها بسببه.

ريجان: تلك هي تقلبات السن. ثم إنه لم يعرف نفسه أبدا.

جونريل: لقد كان في أفضل أوقاته وأعقلها إنسانا متهورا...

ريجان: علينا أن نتوقع منه مثل تلك الفورات، تماما كما حدث في نفيه لـ «كنت».(المشهد الأول، الفصل الأول).

في ظل القراءة الجديدة يتم تبادل الأهمية أو الأولوية بطريقة احتلال الكراسي في لعبة الكراسي الموسيقية. هكذا مثلا يصبح موت كورديليا مبررا بالكامل، إذ إن بقاء كورديليا على قيد الحياة، مع تلك الصورة الرائعة للزهد الكامل في الحياة الذي وصل إليه لير في مرحلة نضجه وفقدان براءته في نهاية المسرحية، كان يعني نهاية سعيدة للتراجيديا. أما موت كورديليا، فهو الطريقة الوحيدة لتحول البطل المأساوي من حالة السعادة إلى حالة الشقاء، تماما كما قال أرسطو.

إن لعبة القراءات، وتبادل المواقع، وقلب التراتب، وإطلاق العنصر المقهور على النص ليهز ثوابته، لعبة مغرية ورائعة. وتستطيع أي قراءة أن تتبع ما يحدث للنص في ظل هز الثوابت، وكيف يصعب تثبيت معنى ما، باعتباره المعنى الوحيد. وفي الوقت نفسه، فإن كل قراءة جديدة تقوم بتفكيك النص المسرحي من ناحية، وتفكيك القراءات أو النصوص النقدية السابقة، من ناحية ثانية.

وفي جميع الحالات فإن ما يحدث يتم من داخل النص الذي تسمح بنيته اللغوية بحدوث عمليات التفكيك المستمرة. واللافت للنظر أيضا أن القراءات المختلفة تتجاهل الترتيبات النقدية التقليدية التي نجيء بها إلى النص من بدايته ونخرج بسببها من النص من نهايته. فمناطق الدخول والخروج هنا

مختلفة، وهي مناطق لا تحددها القراءة الأولى للنص عندما نفتح المسرحية عند السطر الأول فيها ونغادرها مع آخر سطر منها، بل تحددها قراءة الإعادة والتكرار. في التفسير الأول للمسرحية مثلا، كانت نقطة دخول النص عند المشهد الرابع من الفصل الأول، أما في التفسير الثاني، فقد كانت نقطة الدخول قبل نهاية المسرحية بسطور قليلة، عند موت كورديليا.

ونستطيع أن نمضي مع القراءات التفكيكية إلى نهاية الشوط ـ هذا إذا كان التفكيك يعترف أن للشوط نهاية! في مرحلة ما في المسرحية، ومع تصاعد المواجهة بين الملك لير وابنتيه، يشير شكسبير في إرشاداته المسرحية إلى «عاصفة» بعيدة، يظل يذكرنا باقترابها إلى أن نصل إلى المشهد الذي يخلع فيه «لير» ملابسه ويقف عاريا في مواجهة عناصر الطبيعة الغاضبة من رعد وبرق ومطر. في القراءة الشفافة الأولى يستطيع مخرج المسرحية أن يكتفي بالتقديم الحسي للعاصفة من بعيد أولا، ثم عن قرب أخيرا. لكن القراءة الجديدة تستطيع أن تدخل النص عند كلمات «لير» في المشهد الرابع من الفصل الثالث، وهو يرفض أن يحتمي بالكهف من العاصفة قائلا: «إن هذه العاصفة داخل عقلي تفقد حواسي كل الأحاسيس الأخرى إلا ما يضطرم داخله». وهنا يعاد ترتيب كل شيء في ضوء مركز جديد للنص، وهو العاصفة الداخلية التي لابد وأنها قد بدأت قبل البداية الفعلية للمسرحية، والتي تصل إلى ذروتها في مشهد الجنون الفعلي الذي يخلع فيه الملك السابق ملابسه ويقف عاريا. وهنا تعاد قراءة المسرحية على أساس أن الفوضى الحسية التي تطغى على عالم المسرحية ترجمة للعاصفة الأهم داخل عقل لير.

والواقع أننا نستطيع أن نقدم عددا آخر من القراءات للمسرحية نفسها تؤكد كل المقولات التفكيكية إلا واحدة. وقبل تحديد تلك المقولة المستثناه دعونا نسأل أنفسنا في صدق: هل هذه بالفعل قراءات تفكيكية؟ وحتى نكون أكثر تحديدا، فإن القراءات السابقة جميعا، وقراءات أخرى بالقطع، ظهرت على الساحة المسرحية قبل أن يسمع أحد بمصطلح التفكيك. إن ما نتحدث عنه هنا ليس أكثر من صياغة جديدة براقة لممارسة نقدية تقليدية أو تكاد أن تكون تقليدية، تقوم على «تعدد» دلالة النص. وهكذا نعود إلى المقولة المستثناة: كل القراءات السابقة تؤكد كل المقولات التفكيكية إلا واحدة، وهي «لانهائية» الدلالة.

وقد أدركت «باربرا جونسون»، تفكيكية الجيل الثاني، في حقيقة الأمر، خطورة المنزلق الذي وصلت إليه «النظرية»، واستراتيجية التفكيك على وجه التحديد، بتبنيها الكامل لـ «لانهائية» الدلالة، وما يعنيه ذلك من الإلغاء الكامل لسلطة النص والدخول في «متاهة دائمة التشعب»، كما يقول «ليتش» (٦٩) ولهذا حاولت وضع «نهاية»، أو نقطة ما، ينتهي عندها لعب الاختلاف والإرجاء وتنتهي معها لانهائية معنى النص. وقد سبق أن بينا التعديل الذي أدخلته «جونسون» على المفهوم الدريدي للاختلاف. وحينما يصل القارئ التفكيكي إلى نقطة يتوقف عندها الاختلاف والإرجاء يصبح قادرا على تحديد نقطة بداية نهائية. وهكذا ترفض جونسون صورة الناقد التفكيكي، كما قدمها دريدا. وهو يقوم بتقليب النص دون توقف حتى يمنع ترسب طبقة أو طبقات ما من معناه ثم تكلسها عند قاع القِدر وتحولها إلى نقطة إحالة ثابتة، من ناحية، وحتى يضمن عمليات التحول والقلب الدائمة التي تتولى تحويل السطح إلى قاع والقاع إلى سطح من ناحية ثانية. وبدلا من تلك الصورة الدريدية المفتاح تختار «باربرا جونسون» صورة أكثر واقعية تخرج النص من تيه لانهائية المعنى إلى تعدد المعنى. وتبدأ جونسون بإيقاف الاختلاف والإرجاء عند نقطة ما. فالقارئ التفكيكي:

> يبدأ بتحديد الاختلافات وتفكيكها عن طريق اختلافات أخرى لا يمكن تحديدها أو تفكيكها بالكامل. نقطة البداية غالبا ما تكون ثنائية تعارض، يجري بعد ذلك إثبات أنها وهم أنتجته عمليات اختلاف أصعب كثيرا في تثبيتها. ويتم إثبات أن الاختلافات بين الكيانات (نثر وشعر، رجل وامرأة ، أدب ونظرية، ذنب وبراءة) تقوم على قهر الاختلافات داخل الكيانات. (٧٠)

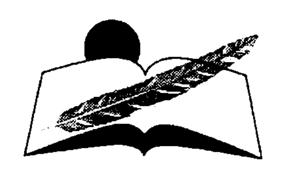
وتصل «جونسون» في نهاية الأمر إلى نقطة يتوقف عندها لعب الاختلاف والإرجاء. أي إنها تصل إلى نقطة «بدء» ما، نقطة «أصل».

ومن ثم يصبح نفس الشيء ممكنا مع عملية التدليل. بدلا من عملية «التقليب» المستمرة de-sedimentation التي تبناها دريدا مبكرا، تتبنى «باربرا جونسون» صورة مختلفة لفعل القراءة يقربها أكثر من معسكر النقد التقليدي الذي يرى أن التفسير عملية كشف للمستور، وهو جوهر الحديث عن المعنى ومعنى المعنى الذي ساد الفكر النقدي منذ البداية مرورا بالعصر الذهبي

للبلاغة العربية. القراءة بالنسبة لـ «جونسون» هي عملية انتقال من مجموعة تعارضات (اختلافات) إلى مجموعة تحتية تالية، وفي هذا تكون القراءة عملية نزع أو «تقشير» طبقة من بنية النص الفكرية والمجازية، تقوم قراءة تالية بنزع الطبقة التالية إلى أن يتوقف الاختلاف. لكن صوت «باربرا جونسون» يلقى نفس مصير تحذير «هيليس ميللر» من قبل ضد التجاهل الكامل لسلطة النص. وتظل لانهائية الدلالة والمعني هي رمز التيه النقدي.

ومازلنا داخل التيه النقدي للنظرية تتقاذفنا عواصف التفسير والتأويل من كل الاتجاهات، لا تقل ضيعتنا عن ضيعة النص ذاته، ولا نكاد نستقر عند نقطة حتى تتحرك الأرض تحت أقدامنا لتسلمنا إلى نقطة أخرى.

وفجأة يظهر ضوء داخل التيه، علامة طريق تشير إلى «العودة إلى النص». وتلك هي مرحلة ما بعد التفكيك داخل التيه النقدي. لكننا لم نخرج من التيه بعد.



6 ما بعد بعد الحداثة: العودة إلى النص: لكن، أي نص؟

«هل نجحت حركات التمرد في السبعينيات و[illegible] [illegible]نينيات في مقاومة ثقافة [illegible]ؤسسة الرأسمالية وثقافة الاستهلاك التي تروج لها وفي تقديم ثقافة بديلة؟».

المؤلف

في الفترة ما بين النصف الثاني من خمسينيات القرن العشرين وحتى بداية النصف الثاني من سبعينيات القرن نفسه كان التيه النقدي، في مفارقة واضحة ولا شك، مريحا إلى حد ما للتائهين داخله. فالسنوات العشر الأولى من تلك الفترة شهدت سيادة بنيوية شبه كاملة على الساحة النقدية. كانت البنيوية، ذلك النتاج المتأخر لـ «[illegible] [illegible]جديد [illegible]ـد العلم، هي المنقذة من الضلال، ومن ثم تصايحت الأصوات، على جانبي الأطلنطي: «البنيوية! البنيوية!». وعلى رغم أننا في العالم العربي لحقنا بالبنيوية عند ذيلها، بل بعد تراجعها الكامل داخل الثقافات التي أفرزتها - وتلك حقيقة يؤكدها دون قصد أدعياء السبق البنيوي داخل معسكر الحداثيين العرب، الذين يسجلون في تباهٍ أنهم قدموا البنيوية إلى الثقافة العربية منذ منتصف السبعينيات! - على الرغم من ذلك فقد تدافع الحداثيون العرب إلى ترديد الصيحة نفسها: «البنيوية! البنيوية!». وفي السنوات العشر التالية، وبعد تراجع البنيوية بالسرعة نفسها التي

جاءت بها إلى الوجود، سيطرت استراتيجية التفكيك على الساحة النقدية، وردد التفكيكيون على جانبي الأطلنطي أيضا الصيحة الجديدة: «التفكيك! التفكيك»، وبالحماس السابق نفسه للبنيوية. والطريف أن بعض أصحاب الأسماء اللامعة على الساحة النقدية اشتركوا في ترديد الشعارين أنفسهما من دون غضاضة تذكر. و«رولان بارت» في مقدمة هؤلاء بالطبع. وحينما جاء دور الحداثيين العرب لترديد الصيحة الجديدة تراجعوا في تردد وخوف واضحين بسبب مزالق الشك الكامل الذي ارتبط بظهور استراتيجية التفكيك. لكن ذلك التردد لم يمنع غالبيتهم من التحول عن البنيوية إلى التفكيك دون إعلان أو تصريح. وقد كان «كمال أبو ديب»، الناقد العربي الرائد في هذا المجال، هو الوحيد تقريبا الذي واتته الشجاعة للإعلان عن تحوله عن البنيوية إلى التفكيك، وبالحماس نفسه الذي مارس به «رولان بارت»، قدوة الحداثيين العرب جميعا على ما يبدو، ذلك التحول.

لكن المفارقة أن كل مرحلة من المرحلتين داخل التيه النقدي كانت لها حدودها. كان الضياع داخل مرحلة البنيوية متمثلا في الطريق المسدود الذي وصل إليه المشروع البنيوي، والذي انتهى إلى «سجن اللغة» الذي وصف به «فريدريك جيمسون» البنيوية، وإلى أن التحليل البنيوي لا يقدم في أفضل الحالات «أكثر من نحو القصيدة». وهكذا انتهت كل محاولات تأسيس علمية النقد وعلم الأدب إلى ذلك الحائط الصلد «للنموذج العام» أو نموذج النماذج «داخل تلك المرحلة من التيه. والشيء نفسه يمكن قوله عن مرحلة التفكيك، فهي أيضا كانت مرحلة لها حدودها، لها نقطة بداية محددة. وعلى رغم أن التيه التفكيكي تشعب إلى متاهات لانهائية، تتقاطع وتتداخل وتتوازن وتتعارض، إلا أن «استراتيجية التفكيك» كانت شعار الولاءات الجديدة على رغم كل تعارضاتها. ولهذا لم يكن غريبا أن سميت المرحلتان، في تحديد واضح: «البنيوية» Structuralism و«ما بعد البنيوية» Post-structuralism.

ثم حدث في نهاية السبعينيات، وفي عام ١٩٧٩ على وجه التحديد، أن اكتشف الجميع احتشاد الساحة النقدية بما بعد بنيويات عديدة، باتجاهات نقدية جديدة، وأخرى أعيد إحياؤها لا يمكن أن تندرج بسهولة تحت مظلة الشطر الثاني من ثنائية بنيوية / ما بعد بنيوية، وإنه إعمالا لمبدأ «القلب» الذي قدمه نيتشه وتبناه دريدا، والذي على أساسه لم يعد الشطر الثاني، في اتساعه

الجديد، كافيا لتعريف الشطر الأول، أصبح من الصعب وصف كل تلك الاتجاهات الجديدة والمعدلة بما بعد البنيوية. هنا ظهرت ثنائية جديدة هي الحداثة / ما بعد الحداثة. وكان القصد بطبيعة الحال توسيع مظلة ما بعد البنيوية لينضوي تحتها ذلك الزخم الجديد للنظرية في كل الاتجاهات، لتغطي مذاهب واتجاهات نقدية مثل «ما بعد الكولونيالية» «والمادية الثقافية» و«الماركسية الجديدة» و«التاريخية الجديدة» و«النقد النسوي» و«النقد الثقافي». وزاد التيه النقدي اتساعا وتضاءلت علامات الطريق، إذ إنه في الوقت الذي تتفق فيه هذه الاتجاهات الجديدة فيما بينها في أشياء وتختلف في أشياء أخرى، فإنه لا تكاد توجد نقاط اتفاق مع نظرية التلقي واستراتيجية التفكيك، إلا في بعض المبادئ العامة. وفي الوقت الذي كان الاتجاهان النقديان الرئيسيان اللذان جاءا بعد البنيوية يشتركان في تمردهما الحاد والعنيف عليها، فإن التيارات الجديدة الأخيرة لا تتمرد ضد التلقي والتفكيك فقط، بل تتمرد على البنيوية بالقدر نفسه، وربما بقدر أكبر. ومن ثم يصعب القبول بمد مظلة «ما بعد الحداثة» لتغطي تلك الاتجاهات المتأخرة. و إذا كنا في مرحلة سابقة قد أطلقنا على تلك الاتجاهات اسم «ما بعد التفكيك»، فقد قلنا أيضا إن تلك التسمية مرحلية وبصفة مؤقتة. ونشعر الآن بارتياح أكبر لاستخدام مظلة جديدة هي «ما بعد بعد الحداثة». وهي أيضا مظلة مؤقتة إلى أن يقنعنا أحد بعدم مواءمتها للواقع النقدي، ويقدم بديلا أكثر مواءمة وإقناعا. وساعتها لن نختلف معه. لأن الأمر ليس أمر مظلات أو مسميات في نهاية المطاف.

قلنا في نهاية وقفتنا عند محطة التفكيك، وأثناء ضياعنا داخل التيه النقدي، إنه تبدت لنا فجأة علامة طريق محددة تقول: «العودة إلى النص»، وإن العلامة الجديدة جاءت كبارقة أمل في العثور على الخيط الذي يمكن أن يرشدنا إلى خارج التيه. لكننا، كما أكدنا في حينه، لم نخرج من التيه بعد. فالاتجاهات النقدية الجديدة، والتي أسميناها «ما بعد بعد حداثية» تشترك في شيء واضح وهو الدعوة للعودة إلى النص. وسوف نناقش فيما بعد ذلك الاهتمام القوي والواضح بالنص الإبداعي الأطلنطي عند أصحاب المادية الثقافية والماركسية الجديدة والتاريخية الجديدة والنقد النسوي والنقد الثقافي، وهذا ما قصدنا إليه بقولنا في الفقرة السابقة بأن تلك الاتجاهات تتفق حول بعض المبادئ العامة. والعودة إلى النص أحد هذه المبادئ العامة.

العودة إلى النص تعني منطقيا تدعيم سلطة النص. أليس إضعاف سلطة النص بل إلغاؤها ما ظل يؤرقنا في هذه الدراسة حتى الآن؟ نعم، لكن المشكلة أن العودة إلى النص لا تعني بالضرورة دعم سلطة النص، على الأقل فإن هذا ما أكدته أفكار وممارسات أصحاب الاتجاهات الجديدة ما بعد بعد الحداثية.

لقد اشترك البنيويون و التفكيكيون وأصحاب التلقي في ضرب سلطة النص بدرجات متفاوتة وبدوافع مختلفة، إما بتجاهل تلك السلطة أو نفي وجودها. وعلى هذا يمكن توصيف موقفهم باعتباره موقفا سالبا. أما الاتجاهات الجديدة فإنها تشترك في تأكيد أهمية النص وسلطته بصورة مبالغ فيها. بتحديد أكثر، فإن أصحاب تلك الاتجاهات تحولوا من النقيض الحداثي وما بعد الحداثي في نفي سلطة النص إلى النقيض ما بعد بعد الحداثي، إلى تحميل النص أكثر مما يطيق. وعندما تحدد وظيفة النص الإبداعي باعتبارها إحداث «تغيير في الخارج»، بجميع مستوياته، بل يحاسب ويقيم على أساس أدائه لتلك الوظيفة، يتحول إلى وثيقة إصلاحية ولا يصبح نصا أدبيا. إننا، بالقطع، نتحدث من منطلق تصور لمعادلة صعبة تجمع النقيضين عند منطقة وسط. لكن المعادلة الصعبة سوف تكون خيط النجاة في محطتنا الأخيرة التي ستقودنا إلى خارج التيه، ولهذا نؤجل الحديث عنها في المرحلة الحالية. ما يهمنا هنا هو تأكيد أن تحميل النص مالا يطيق كان أيضا ضربا لسلطة النص الإبداعي.

قبل التحول إلى دراسة موقف تلك الاتجاهات الجديدة من سلطة النص، كل على حدة، نحذر القارئ بأن التقسيمات السابقة إلى مادية ثقافية وتاريخية جديدة، وماركسية جديدة ونقد نسوي ونقد ما بعد كولونيالي ثم نقد ثقافي، لن تكون عناصر توجيه إلى باب الخروج من التيه النقدي، وذلك لسبب واضح: إنه من الصعب، إن لم يكن مستحيلا في الواقع، تحديد الخطوط الفاصلة بين تلك الاتجاهات جميعا، باستثناء النقد النسوي. وسوف تظهر المناقشات التالية في الفصل الحالي درجة التداخل المربكة إلى حد كبير بين أربعة من هذه الاتجاهات على الأقل. فمن المعروف مثلا أن التاريخية الجديدة هي النسخة الأمريكية من المادية الثقافية البريطانية النشأة والتاريخ. وفي الوقت نفسه فلابد أن هناك بعض الفوارق التي تبرر ظهور نسختين لفكر واحد يفصل شطريه المحيط الأطلسي. ويزيد الأمور

إرباكا أن هناك أوجه اتفاق لا تقل أهمية عن الاختلاف بين المادية الثقافية والتاريخية الجديدة، من ناحية، وبين الماركسية الجديدة، من ناحية ثانية. ثم إن هذه الاتجاهات الثلاثة، بكل اتفاقها واختلافها فيما بينها، يمكن اعتبارها جزئيات المظلة الأوسع للنقد الثقافي. ولن يكون تعسفا وضع الاتجاهات الأربعة تحت مظلة واحدة شاملة، هي مظلة النقد الثقافي التي تتسع لكل الاختلافات، وتؤكد أوجه اللقاء بين الجميع. ومن المنطلق نفسه، لن يكون من باب التعسف أيضا وضع النقد النسوي تحت المظلة الواسعة نفسها. فعلى رغم كل الاختلافات، وعلى رغم ما قد يبدو للبعض من شذوذ النقد النسوي عن ذلك التوصيف، فإن هذه الاتجاهات الخمسة، بما فيها النقد النسوي، تشترك في تأكيد أهمية السياقات المنتجة للنص والمحددة له، سواء كانت سياقات ثقافية صرفة أو سياقات سياسية أو اجتماعية أو تاريخية أو سياقات «الجنس».

وقد حدد «هيليس ميللر»، أحد أقطاب المعسكر الدريدي البارزين، الملامح الجوهرية للتحول الجديد على الساحة النقدية في الثمانينيات. حدث ذلك عام ١٩٨٦ في كلمة ميللر بمناسبة اختياره رئيسا لـ Modern Language Association، أي في الوقت الذي كانت تلك الاتجاهات الجديدة قد نجحت فيه في فرض وجودها، وأصبحت تنازع التفكيك سيطرته على «النظرية» النقدية:

> لقد تعرضت الدراسة الأدبية في السنوات القليلة الماضية لتحول مفاجئ وعالمي تقريبا عن النظري، بمعنى التوجه نحو اللغة كلغة، وحققت تحولا مماثلا نحو التاريخ والثقافة والمجتمع والسياسة و المؤسسات وظروف الطبقة والجنس والسياق الاجتماعي والقاعدة المادية [1].

ما يهمنا هنا، مؤقتا، ليست درجة ودلالة التحول عن جميع المعطيات الأساسية لاستراتيجية التفكيك الذي تمركزت حوله مقولة دريدا المشهورة: «لا يوجد خارج النص»، بل درجة التحول نحو السياقات المنتجة للنص والمحددة له. والتي يجمعها ميللر، كما تؤكد الإحالة السابقة، تحت مظلة واحدة تضم السياقات الثقافية والتاريخية والسياسية والاجتماعية وظروف الطبقة والجنس والقاعدة المادية. وفي الوقت نفسه فإن درجة التحول الجديد كانت تمردا كاملا على النظرية، ليس فقط بالمعنى المحدد الذي ربط ميللر

على أساسه بين النظرية واللغة، بل بمعنى أوسع وأشمل، لأنها كانت ثورة كاملة على كل معطيات التفكيك والتلقي والبنيوية والنقد الشكلاني بجناحيه: النقد الجديد والشكلية الروسية. لقد كانت ثورة كاملة على معطيات الفكر النقدي لأكثر من نصف قرن على الأقل، ودعوة، في الوقت نفسه، إلى مراجعة الاتجاهات الجمالية والجامعية في تدريس النقد، كما يؤكد «لوي مونتروز»:

> لقد ظهر أخيرا داخل دراسات عصر النهضة والدراسات الأدبية الأنجلو ـ أمريكية أيضا اهتمام جديد بالظروف والنتائج التاريخية والاجتماعية والسياسية للإنتاج وإعادة الإنتاج الأدبي: فكتابة وقراءة النصوص، وإجراءات توزيعها وتصنيفها وتحليلها وتدريسها، يعاد بناؤها باعتبارها أنماطا من العمل الثقافي يحددها التاريخ وتحدده. ومن الواضح أن الموضوعات الجمالية والأكاديمية المستقلة تُفهَم من جديد على أساس ارتباطها، بصورة لا يمكن فصلها، وإن كانت معقدة، بالخطابات والممارسات الأخرى ، وهذا الربط يشكل الشبكات الاجتماعية التي يجري داخلها تشكيل الذوات الفردية والبنى الجمعية بصورة متبادلة ومستمرة (٢).

في ضوء الإحالتين السابقتين لكل من «ميللر» و«مونتروز» لا يصبح من باب التعسف تصور تلك الاتجاهات ذات اللافتات البراقة، على رغم ما يبدو على السطح من تباين، باعتبارها تنويعات على النقد الثقافي. إذ إنها تشترك جميعا في ضرورة دراسة النص الإبداعي في علاقته بخطابات ثقافية أخرى، قد تكون الخطاب السياسي كما في ما بعد الكولونيالية، وقد تكون الخطاب التاريخي كما في المادية الثقافية والتاريخية الجديدة، وقد تكون الخطاب الاقتصادي والاجتماعي كما في الماركسية الجديدة، وقد تكون الخطاب النسوي كما في النقد النسوي. وهذه كلها خطابات ثقافية. مما يعني في نهاية الأمر أن الحديث عن «نقد ثقافي» مستقل عن الخطابات الأخرى يصبح من قبيل العبث، بعد أن تولت الخطابات الأخرى فيما بينها سحب كل اختصاصات النقد الثقافي.

وعلى رغم منطقية هذه النتيجة، إلا أننا لن نجمع تلك الاتجاهات أثناء مناقشتها في سلة النقد الثقافي، وسوف ندرس هذه الاتجاهات منفردة في علاقتها بسلطة النص، مع تذكير القارئ بين آن وآخر بأن الاتجاه قيد

المناقشة ليس أكثر من تنويعة على «النقد الثقافي». وفي هذا أيضا سنتوقف فقط عند أبرز تلك الاتجاهات مثل الماركسية الجديدة والمادية الثقافية والتاريخية الجديدة وما بعد الكولونيالية والنقد الثقافي وفي هذا نذكر القارئ بأن استبعاد أحد الاتجاهات لا يعني بحال من الأحوال التقليل من أهميته، لكنه يعني ببساطة أن ذلك الاتجاه قد قتل بحثا وتدقيقا، ولم يعد هناك مجال لإضافة جديد. فالنقد النسوي، على سبيل المثال، أصبح الصيحة الجديدة التي ملأت الدنيا ضجيجا وصخبا. وقد اكتسب أهمية خاصة في العالم العربي في السنوات العشر الأخيرة بفضل حركة نسوية عربية نشطة بشكل ملحوظ. ثم إننا، في ضوء تأكيداتنا السابقة بأن كل هذه الاتجاهات ليست أكثر من تنويعات على اتجاه واحد هو النقد الثقافي، نتحدث عن جميع تلك الاتجاهات في الوقت الذي نتحدث فيه عن اتجاه بعينه. وفي الوقت نفسه، فإن تقديم اتجاه بعينه في السياق التالي من الفصل الحالي لا يعني أسبقية أو أولوية زمانية، لأن الساحة النقدية احتشدت بهذه الاتجاهات جميعا في وقت واحد تقريبا، نحدده بأوائل الثمانينيات، متداخلة، ليس فيما بينها فقط، بل مع استراتيجية التفكيك أيضا.

أولا: النص بين الماركسية الجديدة وبين المادية الثقافية والتاريخية الجديدة:

من الواضح أننا في جمعنا بين الماركسية الجديدة والمادية الثقافية والتاريخية الجديدة ننطلق من أن نقاط اللقاء بين تلك الاتجاهات أكبر بكثير من نقاط الافتراق. فالماركسية الجديدة مثلا تطوير واضح للمواقف الأساسية للماركسية التقليدية من الأدب، ومحاولة لتحسين صورتها بابتعادها عن نظرية الانعكاس في سذاجتها وسطحيتها من ناحية، وعن الربط القسري بين الأدب والصراع الطبقي من ناحية أخرى. أما المادية الثقافية، فهي أيضا محاولة مماثلة لتجميل وجه الماركسية التقليدية، ثم إن أبرز الأسماء التي ارتبطت بالمادية الثقافية أسماء مفكرين ونقاد من المحسوبين على اليسار الأوربي الناضج، وفي مقدمتهم بالطبع، «ريموند ولیامز». وفي الوقت نفسه فإن درجة التعديل أو الانحراف التي حققتها الاتجاهات الثلاثة في نظرتها المعدلة إلى الأدب ووظيفته تتطلب تحديدا موجزا لموقف الماركسية التقليدية منه.

وربما يكون أبسط تعريف لوظيفة الأديب من منظور ماركسي هو ذلك الذي قدمه مفكر ألماني مات صغيرا، حينما اضطر إلى الانتحار وهو يحاول الهروب من باريس المحتلة عام ١٩٤٠، ونعني به «وولتر بنجامين» الذي يحدد موقف اليسار عامة من الأديب ووظيفة الأدب. وقد ارتبط اسمه بمدرسة فرانكفورت و«تيودور أدورنو»، وإن كان الأخير قد أبدى اعتراضه على تطرف «بنجامين». في كتابه عن «برخت». يعود بنا «بنجامين» في تأكيده لأهمية وظيفة الأدب إلى أفلاطون ليقول، في مفارقة واضحة، إن الفيلسوف اليوناني اتخذ قراره الشهير بنفي الشاعر من جمهوريته أو مدينته الفاضلة إيمانا منه بخطورة وأهمية الأدب، وإن قراره بنفي الشاعر اعتمد على إيمانه بقوة الأدب وقدرته على التأثير. وحيث إن ذلك كان ضارا بالنشء في مراحل إعدادهم المبكر، فقد قرر نفي الأديب صاحب ذلك التأثير من مجتمعه المثالي. وعلى رغم بعد الشقة بين القرن الرابع قبل الميلاد وبين القرن العشرين، فإن «بنجامين» يرى أن «حق الأديب في الوجود» مازال موضع نقاش وجدل، وأن ذلك الحق يقدم في صيغة معدلة هي «حق الأديب في الاستقلال»:

> لم يحدث منذ أفلاطون أن تردد التساؤل كثيرا حول حق الكاتب في الوجود وبالتأكيد نفسه. وعلى رغم ذلك فقد عاد التساؤل إلى الظهور. بالطبع نادرا ما يثار التساؤل بتلك الصياغة، لكنكم جميعا تتعاملون معه ... في صيغة مختلفة، وهي حق الكاتب في أن يكون مستقلا: حريته في أن يكتب ما يحلو له، وأنتم لا تميلون إلى منحه هذا الاستقلال. إنكم تعتقدون أن الظرف الاجتماعي الحالي يفرض عليه أن يقرر إلى أي طرف يريد أن يقدم خدماته. إن المؤلف البرجوازي المعني بأدب التسلية لا يعترف بهذا الاختيار. وأنتم تثبتون له أنه، وإن كان لا يعترف بذلك، يعمل في خدمة مصالح طبقة بعينها. أما الكاتب التقدمي فيعترف بذلك الاختيار، ويتخذ قراره على أساس الصراع الطبقي: إنه يقف في جانب البروليتاريا. هنا ينتهي استقلاله. إنه يوجه نشاطه إلى ما يفيد البروليتاريا في الصراع الطبقي. وهذا ما يسمى عادة بالالتزام [٣].



لقد اخترنا أن نتوقف عند الإحالة السابقة، على رغم طولها الواضح، بسبب قيمتها التعليمية العالية وبساطتها الرائعة في تحديد وظيفة الأدب بين اتجاهين فكريين متناقضين: اتجاه يرى باستقلالية الأديب، بل برفض الاختيار المطروح من أساسه، واتجاه يرى بتوظيف الأدب في خدمة مصالح البروليتاريا في الصراع الطبقي. ما نراه نحن اليوم، بل ما يراه الماركسيون الجدد أنفسهم سطحية تجمع بين السذاجة والفجاجة، كان لغة العصر الجديد في ثلاثينيات القرن العشرين، وهي السنوات التي ألف أثناءها «بنجامين» كتابه عن مسرح «برخت» ولا شك. كانت الأمور في السنوات العشرين التالية للثورة الروسية في أكتوبر ١٩١٧ينظر إليها باعتبارها بيضاء أو سوداء فقط، باعتبارها صراعا طبقيا حتى الموت بين البروليتاريا أو الطبقة العاملة وبين البرجوازية الرأسمالية المتفسخة. وقد ساعدت الأزمة الاقتصادية الطاحنة التي اجتاحت الأنظمة الرأسمالية بين عامي ١٩٢٩ و١٩٣٤، والتي لم يتأثر بها الاتحاد السوفييتي، إلى تعميق ذلك الإحساس. من هنا فإن كلمات «وولتر بنجامين» في سياقها التاريخي التي كتبت فيه كانت تعبيرا دقيقا لا مبالغة فيه، من منظور اليسار، عن روح العصر الجديد. ولم يكن الأمر كذلك، بالطبع، في الربع الأخير من القرن العشرين. ولو أن مفكرا قال في السبعينيات والثمانينيات بما قال به «بنجامين» في الثلاثينيات لرجمه اليمين واليسار على السواء بالحجارة. كانت مياه كثيرة قد مرت تحت الجسر، وكانت البروليتاريا التي جاءت الماركسية لتحريرها، وهو غرض نبيل ولا شك، قد تحولت إلى طبقة مطحونة مقهورة فقدت حقوقها الإنسانية الأساسية. وكأن الثورة الروسية قد جاءت لتحرر الطبقة العاملة من قهر القوى أو الطبقة المهيمنة على الإنتاج وأدواته لتضعها بعد ذلك في سجن سلطة سياسية دكتاتورية. ولهذا لم يكن غريبا - مع تآمر أمريكي مستمر بالطبع - أن يعلن فشل التجربة الماركسية في بداية التسعينيات والتحول إلى تبني الفلسفات الرأسمالية للإنتاج نفسها واقتصاديات السوق التي جاءت الثورة لمحاربتها في المقام الأول. ذلك، بالقطع، هو مدخلنا الرئيسي إلى موقف الاتجاهات الجديدة التي اشتركت جميعا تقريبا في اتخاذها مواقع إلى يسار الوسط. لا فرق في هذا بين الماركسية الجديدة والمادية الثقافية وبين التاريخية الجديدة، بل حتى بين تلك الاتجاهات وبين ما بعد الكولونيالية، وبين النقد النسوي، وبين النقد الثقافي عامة.

لكن تلك الوثبة الأخيرة من الثلاثينيات إلى الربع الأخير من القرن العشرين لا تعني، ويجب ألا تعني، تجاهل التطورات الفكرية والثقافية التي حدثت في أوروبا والتي بدأت بمجرد انتهاء الحرب العالمية الثانية. كانت الحرب قد أجلت تلك التطورات. إذ إن الجميع، اليمين واليسار على السواء، كانوا في تحالف مقدس ضد النازية الألمانية. وبمجرد انتهاء الحرب بدأت الانشقاقات وعمليات الغليان التي وصلت إلى ذروتها مع ثورة الطلاب الفرنسيين عام ١٩٦٨، والتي لم ترغم ديجول فقط على الاختفاء من الساحة السياسية، بل كانت الإعلان الرسمي عن مولد اليسار الأوروبي الجديد. وحينما نسحب أحكاما على اليسار الفرنسي على اليسار الأوروبي، فإن ذلك ليس من قبيل المبالغة أو تزييف الحقائق، فقد كان الحزب الشيوعي الفرنسي أقوى الأحزاب الشيوعية خارج الاتحاد السوفييتي وظل حتى سنوات قريبة ـ على الأقل حتى نهاية الستينيات التي تعنينا ـ يحصد ربع أصوات الناخبين الفرنسيين في الانتخابات العامة. وهكذا حينما نتحدث عن اليسار الأوروبي فإن أعيننا عادة ما تكون على الحزب الشيوعي الفرنسي، وحينما نتحدث عن ذلك الأخير فإننا نفعل ذلك باعتبار ذلك الحزب قلعة اليسار في أوروبا.

وتكاتفت مجموعة المفكرين الذين ارتبطوا بعجلة Tel Quel ومفكري اليسار الجديد في إحداث خلخلة في كثير من ثوابت الحزب الشيوعي الفرنسي الذي أصبح نموذجا لتجمد الشيوعية العالمية من ناحية، وفي إفراز يسار أوروبي جديد رفع شعارات رافضة لقهر ذلك التيار المحافظ لحرية المرأة وحرية الجنس والرغبات الفردية بصفة عامة، ناهيك عن قهر الأقليات العرقية والقومية، من ناحية ثانية. وهكذا اشتركت تلك الفئات في إحداث تغيرات جذرية تقدمية الطابع بصفة مبدئية مقارنة بمحافظة الماركسية القديمة. تلك التقدمية هي التي أفرزت في نهاية الأمر الماركسية الجديدة، مرتبطة بـ «تيري ايجلتون» و«فريدريك جيمسون» على جانبي الأطلسي، والمادية الثقافية التي ارتبطت بـ «ريموند وليامز» على الشاطئ الإنجليزي، ثم النسخة الأمريكية منها و هي التاريخية الجديدة التي ارتبطت بـ «جرينبلات». إن ما فعلته الماركسية الجديدة، بل ما فعله اليساريون الجدد في الواقع بصرف النظر عن المظلة النقدية التي يقفون تحتها، هو محاولة تجميل صورة الماركسية الرخيصة vulgar Marxism في نظرتها إلى الأدب ووظيفته. صحيح إن محاولات التجميل لم تبدأ بفريدريك جيمسون الذي ينتمي



إلى المرحلة الأخيرة من الماركسية، وإن التأريخ لتلك المحاولات يرتبط بداية بالتعديلات المستمرة التي أدخلها بعض أبناء الجيل الأول ثم الثاني من الماركسية، مثل «جورج لوكاش» وأعضاء مدرسة فرانكفورت ثم «لوي التوسير»، بالإضافة إلى بعض اليساريين من أعضاء نادي التلقي وأبرزهم «روبرت يوس»، الذين اشتركوا جميعا في محاولات تحديد منطقة وسط بين الالتزام الماركسي المطلق بالربط بين الأدب، كأحد مكونات البنية الفوقية للثقافة، وبين الاقتصاد باعتباره القوة المحركة للبنية التحتية. وتركزت تلك المحاولات جميعا حول تحرير نظرية الانعكاس الماركسية من جمودها، النظرية التي ترى أن النص الأدبي يعكس، تماما كما تعكس المرآة الأشياء، حقائق الواقع الاقتصادي والعلاقات الاجتماعية، ثم محاسبة النص نقديا على هذا الأساس. وحيث إن نظرية الانعكاس reflection theory تعتبر محور الموقف الماركسي من الأدب ووظيفته، ثم إنها محور التعديلات التي سوف تدخلها الماركسية واليساريون الجدد لعقود قادمة، فإن الأمر يتطلب وقفة متأنية بعض الشيء عند تلك النظرية، التي يتفق الماركسيون التقدميون على أنها الماركسية الرخيصة. وتعريف نظرية الانعكاس لا يختلف عليه اثنان، سواء من داخل المعسكر الماركسي أو خارجه. ولهذا سنختار إحالة أو اثنتين فقط لتحديد أركان تلك النظرية، مع تأكيد أن أي اختلافات لن تكون أكثر من هامشية لا تمس صلب النظرية. لنبدأ بالتعريف الذي يقدمه «ك. م. نيوتن» في بحث له بعنوان «النقد الماركسي والماركسي الجديد»:

> إن النظرية الأدبية الماركسية تقوم على افتراض أن الأدب يجب فهمه في علاقته بالواقع التاريخي والاجتماعي في ضوء التفسير الماركسي لذلك الواقع. و ترى الفرضية الماركسية الأساسية أن القاعدة الاقتصادية لمجتمع ما تحدد طبيعة بنية الأيديولوجيا والمؤسسات والممارسات (مثل الأدب) التي تكون البنية الفوقية لذلك المجتمع. وأكثر أشكال النقد الماركسي مباشرة، وهو ما يسمى بـ «الماركسية الرخيصة» vulgar Marxism، تتبنى وجهة النظر القائلة بوجود علاقة جبرية مباشرة بين القاعدة والبنية الفوقية، وهو ما يعني النظر إلى النصوص الأدبية التي تحددها القاعدة الاقتصادية على أساس مبدأ السببية [٤].

كلمات «نيوتن»، في الواقع، تحدد موقف الماركسية من النص الأدبي عند نقطتين، نقطة المنشأ ونقطة الانتهاء أو الاستقبال النقدي. فالأديب، في ظل تلك الرؤية ينطلق ويجب أن ينطلق، من قناعته بالعلاقة الحتمية بين الأدب والواقع التاريخي والاجتماعي، وأن القاعدة الاقتصادية (التحتية) تحدد طبيعة ووظيفة الممارسات الثقافية، ومن بينها الأدب، في البنية الفوقية عند نقطة النهاية. أي عند التعامل مع المنتج النهائي لأن وظيفة الناقد «محاسبة» المبدع على هذا الأساس. وقد فعل النقاد الماركسيون ذلك مع عشرات الكتاب، وفي مقدمتهم شكسبير، من ذلك المنظور المحدد.

لكن «نيوتن» يؤرخ في كتابه للحركات النقدية في القرن العشرين، وربما يرى البعض أنه يتحدث من موقف لا يخلو من التحيز ضد الماركسية. لهذا نحيل القارئ إلى ماركسي لا يشك في ماركسيته بل تعنته الذي دفع «أدورنو» أبرز أقطاب مدرسة فرانكفورت إلى رفض تعنته والاختلاف مع حدته، ونعني به «وولتر بنجامين» الذي ينظر إلى النص باعتباره منتجا يخضع لعلاقات الإنتاج، شأنه في ذلك شأن العلاقات الاجتماعية. يكتب «بنجامين» بالأسلوب التعليمي نفسه والتبسيط المتعمد في مخاطبة متلق يهدف إلى تعليمه مبادئ النظرية الجديدة:

> إن العلاقات الاجتماعية، كما نعرف، تحددها علاقات الإنتاج وحينما كان النقد المادي يتعامل مع عمل ما، كان يسأل ما هو وضع ذلك العمل في علاقته بالعلاقات الاجتماعية للإنتاج في عصره... وقبل أن أسأل: ما هو وضع العمل في علاقته بعلاقات الإنتاج، أود أن أسأل: ما هو وضعه داخلها؟ إن السؤال ذو صلة بوظيفة عمل ما داخل علاقات الإنتاج الأدبي للعصر (٥).

وعلى الرغم من الربط الواضح بين الحديث عن علاقات الإنتاج عامة وبين «إنتاج» النص الأدبي، باعتباره منتجا آخر تحدده علاقات الإنتاج التي تحكم إنتاج سلعة ما، وهو موضوع يحتل مكانة غير مهملة داخل الفكر الماركسي، إلا أننا لا نستطيع أن نتوقف في الدراسة الحالية عند هذا الجانب من الفكر الماركسي، وكل ما يهمنا هنا هو ذلك الربط الواضح بين النص الأدبي باعتباره إحدى «الممارسات الثقافية» في البنية الفوقية وبين قوى الاقتصاد وعلاقات الإنتاج والصراع الطبقي في البنية التحتية.

إن خطورة نظرية الانعكاس، وهي تضع الأدب داخل الممارسات الاجتماعية باعتباره أحد أشكال البنى الفوقية التي تحددها البنى التحتية بصورة جبرية لا تقبل المساومة، تتمثل في رفض الاعتراف بالقيم الأدبية للنص. فالأدب، من منظور ماركسي، وفي موقعه داخل منظومة الممارسات الاجتماعية، ليس أكثر من أحد الأشكال الأيديولوجية العديدة الموجودة في البنى الفوقية، أيديولوجية ترتبط تاريخيا بالأشكال الأيديولوجية الأخرى في تلك البنى الفوقية من ناحية، وبقاعدة من العلاقات الاجتماعية للإنتاج والتي تحددها قوى التاريخ وتحولاته عند البنية التحتية، من ناحية ثانية. وفي ضوء تلك المعطيات التي لا تقبل المساومة يرفض التحليل المادي للأدب الاعتراف بالنص باعتباره كيانا مستقلا متكاملا. فالاكتمال والكلية والاستقلال أمور لا تتفق مع هذا الربط بين الأدب وبين كل شيء آخر: الأيديولوجيات الأخرى في البنية الفوقية والعلاقات الاجتماعية للإنتاج في البنية التحتية. ومن ثم فإن النص لا يقوم على الوحدة، بل على قدرته على «عكس» التناقضات. وهذا ما يؤكده «إتيان باليبار» و «بيير ماشيري»:

> وهكذا يكون المبدأ الأول للتحليل المادي: يجب ألا تُدرس المنتجات من منظور وحدتها الوهمية والزائفة، بل من منظور تفاوتها. إن الإنسان يجب ألا يبحث عن التأثيرات الموحدة بل عن علاقات التناقض (التي يحددها التاريخ) التي أنتجتها والتي تبدو كصراعات غير محلولة في النص. وهكذا في بحثه عن التناقضات المحددة، يرفض المحلل المادي من ناحية المبدأ فكرة «العمل» ـ أي التقديم الوهمي لوحدة نص ما وكليته واكتفائه الذاتي وكماله «بمعنيي» الكلمة، : النجاح والاكتمال ... على العكس من ذلك، إن النص غير مكتمل ماديا، غير متكافئ ومخلخل [٦].

في ظل ذلك الربط أيضا بين النص الأدبي كمنتج غير مكتمل أو كامل أو مكتف ذاتيا وبين الأيديولوجيات الأخرى في البنية الفوقية، وبين النص والعلاقات الاجتماعية للإنتاج في البنية التحتية المحددة تاريخيا، يتحول النص الأدبي إلى وثيقة اجتماعية أو اقتصادية لا تحاسب فقط على صدق أو كذب ما تحققه من انعكاس للواقع، بل تفتح الباب أيضا أمام الخطابات الأخرى في البنية الفوقية ليجري تحليلها، وليس تفسيرها بالطبع، حسب معايير تلك الخطابات

الثقافية الأخرى، سواء كانت اجتماعا أم أيديولوجيا... إلخ. وعلى كل حال، فإن حرمان النص من اكتماله واكتفائه الذاتي هو ما أكدته الإحالتان السابقتان مباشرة، لكن ذلك الربط أيضا يفقد النص الكثير من «أدبيته»، بل جمالياته الأساسية. وليس هذا من قبيل المبالغة أو التجني على الماركسية. فقد كان حرمان النص الأدبي أدبيته و جمالياته الأساسية المأزق الأول الذي وضع النقد الماركسي نفسه فيه، مأزق أدركه الجميع وحاولوا إما تبريره أو التخفيف من حدته أو إدخال درجة من المرونة تسمح بقدر من المساومة على ذلك الربط الجبري الذي نتحدث عنه. بل إن إدخال درجة من المرونة تسمح بقدر من المساومة هي جوهر محاولات تجميل صورة الموقف الماركسي من الأدب ووظيفته، وهي المحاولات التي ستؤدي في نهاية الأمر إلى ظهور الماركسية الجديدة واليسار الجديد في مجال الدراسات الأدبية.

قبل محاولات إدخال درجة من القدرة على المساومة على ذلك الربط الجبري، كان هناك، بالطبع، من تمسكوا بتلك العلاقة الجامدة التي لا تقبل المساومة بين الأدب كمنتج يرتبط بالخطابات الثقافية الأخرى من ناحية، وبالعلاقات الاجتماعية للإنتاج، من ناحية ثانية. وفي ذلك ذهب بعض الماركسيين إلى أبعاد غير مقبولة، بل تصل سطحيتها وتعصبها إلى درجة تقترب من العبث. وكان «وولتر بنجامين» مرة أخرى، في مقدمة طابور التعصب الذي كان مستعدا لقول أي شيء يبرر ذلك «الزواج الكاثوليكي» بين النص الأدبي وخطابات وقوى أخرى غريبة عليه. وقد تبنى في بحثه الذي يربط فيه بين الكتابة الأدبية والإنتاج مقولة مستفزة مفادها «إن كل ما هو صحيح سياسيا صحيح أدبيا بالضرورة». قد يجد البعض صعوبة في تقبل المقولة معكوسة: «ما هو صحيح أدبيا صحيح سياسيا بالضرورة»، على رغم استعداد البعض الآخر للتعايش معها، لكن أن نبرر ذلك الربط الجامد والجبري deterministic، على أساس أن ما هو صحيح أيديولوجيا أو سياسيا لابد أن يكون في نهاية الأمر صحيحا أدبيا، فإننا لا نحول النص الأدبي فقط إلى وثيقة بل ننقل شرعية الأدب وأدبيته وجمالياته إلى قلب الأيديولوجيا. وفي ذلك يلجأ «بنجامين» إلى ربط فريد بين ما هو سياسي وما هو أدبي، قائلا: «إن ما هو صحيح سياسيا صحيح أدبيا وإن ما هو صحيح أدبيا صحيح سياسيا»، في عملية احتواء واضحة تقوم بها السياسة لما هو أدبي:

أود أن أبرهن لكم أن اتجاه العمل الأدبي لا يمكن أن يكون صحيحا سياسيا إلا إذا كان صحيحا بالمعنى الأدبي. معنى ذلك أن الاتجاه الصحيح سياسيا يشمل اتجاها أدبيا. ودعوني أضف دون إبطاء: هذا الاتجاه الأدبي المتضمن بصورة مباشرة أو غير مباشرة في كل اتجاه سياسي صحيح، هذا الاتجاه بمفرده، ودون أي شيء آخر، يحدد قيمة العمل. ولهذا السبب يمتد الاتجاه السياسي الصحيح لعمل ما إلى قيمته الأدبية، إذ إن أي اتجاه سياسي صحيح يحتوي (أو يضم) اتجاها أدبيا صحيحا [٧].

على رغم أن بنجامين يبدأ بمقولة، تقبل المناقشة المتوازنة إلى حد كبير، حينما يقول إن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون صحيحا سياسيا إلا إذا كان صحيحا بالمعنى الأدبي، مما يعني ربط «سياسة» النص الأدبي بـ «أدبيته»، إلا أنه سرعان ما يوضح أن هذه ليست النتيجة التي يريد الوصول إليها، بل العكس تماما. وبدلا من نقل شرعية ما هو سياسي إلى قلب ما هو أدبي، فإنه يحقق العكس ويستخدم في ذلك منطقا واضحا على رغم أنه لا يتبدى إلا للعين الخبيرة بالتلاعب بالكلمات وقضايا المنطق ونتائجه. وهكذا يصل إلى استنتاجه الغريب «كل ما هو صحيح سياسيا صحيح أدبيا بالضرورة».

وقد كانت تلك العلاقة الجبرية deterministic بين النص الأدبي وكل الخطابات والقوى المحددة من خارج الأدب، التي أدت إلى مثل محاولات بنجامين الساذجة للتبرير، هي على وجه التحديد ما حاول اليساريون الأكثر دراية التخفيف من وطأتها.

وقد كان «جورج لوكاش» المجري المولد أول المنادين بإدخال قدر من المرونة على المقولات التقليدية الجامدة للماركسية. وعلى رغم أن الثورة الروسية، حينما وقعت عام ١٩١٧، جاءت تجسيدا لكل أحلام لوكاش بالثورة، مما دفعه إلى الانضمام إلى الحزب الشيوعي المجري مبكرا، منذ ١٩١٩ في الواقع، إلا أنه انشغل منذ البداية، وحتى السنوات الأخيرة من حياته، بحلم تطويع المبادئ الماركسية الجامدة لما أسماه بالديموقراطية العقلانية. ولهذا كان من أول المؤيدين للثورة المجرية عام ١٩٥٦، ودفع ثمنا لذلك التأييد بالسجن ثلاث سنوات، ثم قصر أنشطته على الفلسفة والنقد بعد ذلك. وكان أول اتجاه

لتقديم فكر شيوعي أكثر تحررا، وبعيدا عن «الدوغمائية» dogmatism الماركسية التقليدية، تمرده على جبرية العلاقة بين الأدب والحقائق الاقتصادية والاجتماعية ونظرية الانعكاس الحرفية. لم يقل لوكاش حقيقة بعدم وجود علاقة بين الأدب والخطابات أو الممارسات الاجتماعية في البنية الفوقية، أو بين الأدب والعلاقات الاجتماعية للإنتاج، لكن رفض جبرية تلك العلاقة في حدة كلفته الكثير. ومن ثم كان رفضه لنظرية الانعكاس الماركسية التي ترى بجبرية العلاقة من ناحية، وبأن النصوص الأدبية ليست أكثر من إعادة إنتاج للأيديولوجيا المهيمنة في عصور كتابتها، من ناحية ثانية. وبدلا من الانعكاس، قدم «لوكاش» نظرية نقد الأدب للأيديولوجيا المهيمنة. وقد فعل ذلك في دراسته المعروفة عن الرواية التاريخية التي نشرت عام ١٩٣٧، وفي كتابه «معنى الواقعية المعاصرة» الذي نشر عام ١٩٥٧، على رغم تمسكه بالمقولات الأساسية للماركسية. فالرجل لم يكن، كما سبق أن أشرنا، ضد الربط في حد ذاته، بل ضد جبرية تلك العلاقة، وحرمان الكاتب والنقد درجة من المساومة في تحليل النص بعيدا عن تلك الجبرية. والجبرية التي تحدد طبيعة الانعكاس هي السبب في تلك التفسيرات الأيديولوجية التي فرضتها القراءات الماركسية على مسرح شكسبير. فحسب تلك النظرية يرى الماركسيون أن الأدب يعكس قيم الطبقة المهيمنة، ومن ثم يفسرون بعض أعمال شكسبير باعتبارها وثائق على قيم الطبقة المهيمنة في عصر الملكة إليزابيث، وهي قيم كان التزام شكسبير بها ومخاطبتها والتعبير عنها جواز مروره الرسمي إلى خشبة المسرح من دون تعسف الرقابة أو خطر المصادرة. وأبرز تلك القراءات الماركسية قراءتا عطيل والملك لير.

وعلى رغم اختلاف مدخله إلى نقد الماركسية التقليدية في تحمسها المتعصب لنظرية الانعكاس، فإن «لوي ألتوسير» يتفق من ناحية المبدأ مع «لوكاش» في رفض «الماركسية الرخيصة» التي تؤمن بجبرية العلاقة بين الأدب والخطابات الأخرى غير الأدبية عند مستوى البنية الفوقية، وبين الأدب والقوى المكونة للبنية التحتية، وهي الجبرية التي تحكم أداء نظرية الانعكاس. وقد كان مدخل «ألتوسير» في ذلك ميله البنيوي وافتتانه الواضح بالتحليل النفسي، كما مارسه وروج له «لاكان». وبدلا من القول بالجبرية determinism، التي تحكم العلاقة التقليدية للرؤية الماركسية، استخدم «ألتوسير» تعبير الجبرية المركبة أو الزائدة overdetermined للإشارة إلى

أن القوى المحددة أو الجبرية التي تحكم إنتاج الأدب لا تقتصر. كما تقول الماركسية الرخيصة، على العلاقات الاجتماعية للإنتاج، بل تتعداها إلى شبكة مركبة من العناصر المؤثرة، وفي مقدمتها التحليل النفسي. وهكذا انتهى ألتوسير في رفضه الصريح لتلك العلاقة الجبرية الجامدة إلى تحقيق درجة واضحة من استقلالية النص عن القوى الاجتماعية والاقتصادية الضيقة، من ناحية، ثم تحقيق درجة مماثلة من حرية الحركة والتحليل للناقد الذي لم يعد يشعر بأي تناقض بين رفضه الجديد للقيود التقليدية للماركسية الرخيصة وبين انتمائه المبدئي للفكر الماركسي، من ناحية ثانية. والواقع أن درجة التحرر الجديد لم تقتصر على الممارسة الإبداعية، ففي ظل التركيبة أو الشبكة المركبة من قوى التأثير الجديدة أصبحت القاعدة الاقتصادية في ذيل قائمة تلك القوى المؤثرة أو المحددة من ناحية، وأصبحت البنى الفكرية والسياسية الفوقية أكثر حرية في الحركة، من ناحية ثانية. كان ذلك هو الموقف الذي تبناه «ألتوسير» في أول مجموعة دراسات نشرت له عام ١٩٦٥ بعنوان «من أجل ماركس».

كانت الأزمة التي أدركها عقلاء النقد الماركسي منذ البداية تتمثل في تلك الفجوة بين الأدب والتاريخ، بين تحليل النص باعتباره عملا أدبيا، تحكمه قيم الأدب وجمالياته بدرجات تختلف من اتجاه نقدي إلى اتجاه آخر، وبين النص باعتباره ممارسة اجتماعية، شأنه في ذلك شأن أي ممارسة اجتماعية تنتج خطابها الخاص بها في البنية الفوقية، وهي ممارسات وخطابات تحددها، بطريقة جبرية، العلاقات الاجتماعية للإنتاج التي تحددها هي الأخرى الحتمية التاريخية. وقد وضع واحد من أبرز أعضاء التلقي وهو «روبرت يوس» يده على تلك الفجوة مبكرا، وإن كان يضع الماركسيين والشكليين الروس في سلة واحدة في تضحيتهم بالقيم الجمالية للنص الأدبي:

> إن محاولة ملء الفجوة بين الأدب والتاريخ، بين المعالجات التاريخية والمعالجات الجمالية، تبدأ عند النقطة التي تتوقف عندها كل من المدرسة الماركسية والمدرسة الشكلية. إن مناهجهما تضع الحقيقة الأدبية داخل الدائرة المغلقة لجمالية الإنتاج والتمثيل. وحينما تفعلان ذلك فإنهما تحرمان الأدب من بعد يرتبط بطريقة لا فصل لها بكل من طبيعته الجمالية ووظيفته الاجتماعية [٨].

وعلى رغم أن «يوس» يمضي ليحدد البعد الذي ينقص كلا من النقد الماركسي والشكلية الروسية باعتباره المتلقى، فإن التركيز على المتلقي هو الذي يفسر ذلك الخلط الغريب بين المذهبين النقديين المتعارضين. وقد توقفنا عند يوس، ليس باعتباره من أصحاب التلقي، بل باعتباره استمرارا لذلك الإدراك المتزايد، من داخل المعسكر الماركسي ومن خارجه على السواء، لتلك الفجوة التي أدت في نهاية الأمر إلى ظهور التعديلات المتتالية في محاولة مستمرة لملء تلك الفجوة. وقد أكد «بيير ماشيرى»، الماركسي الجديد، وتلميذ «ألتوسير» والذي اشترك في كتابته مع «إيتيان باليبار»، أن الأزمة الأولى التي واجهت النقد الماركسي، منذ البداية، كانت عملية التوفيق المستحيلة بين الوظيفة الأيديولوجية التي اختارها النقد الماركسي للأدب والحاجة إلى خلق تأثير جمالي.

أين يقف إذن الناقد الماركسي الأمريكي «فريدريك جيمسون» من الماركسية التقليدية بنظرية الانعكاس الرخيصة التي تمثل عمودها الفقري، ثم من التعديلات المتلاحقة التي حاول بها طابور الماركسيين المستنيرين والماركسيين الجدد واليسار الجديد تجميل وجه النقد الماركسى، مثل «لوكاش» و«ألتوسير» و«ماشيري» ؟ وربما يجدر بنا هنا، قبل محاولة الإجابة عن هذا السؤال المحوري، أن نذكر القارئ بأن «جيمسون» يرتبط عند البعض بالنقد الثقافي بالقدر نفسه الذي يرتبط به عند البعض الآخر بالماركسية الجديدة، مما يؤكد مقولتنا الافتتاحية في بداية الفصل الحالي بضعف الخطوط الفاصلة بين الاتجاهات التي سميناها «ما بعد بعد الحداثة»، والتي يمكن أن تتدرج جميعا في نهاية المطاف، ودون كبير خسارة، تحت مظلة «النقد الثقافي» الواسعة.

ونعود إلى سؤالنا المبدئي: ما موقف «جيمسون» من نظرية الانعكاس الماركسية؟

من ناحية المبدأ، لم يتخلّ «فريدريك جيمسون» عن نظرية الانعكاس الماركسية، لكن الانعكاس الذي يقصده يضيف قدرا غير قليل إلى درجة الحرية التي أضافها من قبل كل من «لوكاش» و «ألتوسير» إلى كل من المؤلف والناقد. وبدلا من حرفية الانعكاس التي تماثل انعكاس الأشياء في المرآة، يتحدث «جيمسون» عن انعكاس أكثر مرونة وأقل حرفية في كتابه المحوري: اللاوعي السياسي: القص باعتباره فعلا رمزيا : The Political Unconscious Narrative as a Symbolic Act (١٩٨١):

> إن نوع التفسير المقترح يمكن فهمه بطريقة مرضية، باعتباره إعادة كتابة للنص الأدبي بطريقة تجعله يبدو وكأنه إعادة كتابة وإعادة بناء لنص تاريخي أو أيديولوجي تحتي، على أساس إدراكنا الدائم أن «النص التحتى» ليس حاضرا مباشرة بهذا الشكل... لكنه يجب (إعادة) بنائه بعد الحقيقة [٩].

إن مفهوم «جيمسون» عن الانعكاس، حسب ماركسيته المعدلة، يختلف بصورة تكاد تكون جذرية عن مفهوم الانعكاس الرخيص، كما تصوره غلاة الماركسية المبكرون، وهو المفهوم الذي عبر عنه «وولتر بنجامين» من قبل. دعونا نحدد الخطوات التي يمر بها انعكاس الواقع الخارجي داخل النص، ثم طبيعة المادة المنعكسة، وإذا كانت تعني الالتزام بمفهوم النص كممارسة اجتماعية تفرزها القوى المحددة في البنية التحتية، وفي مقدمتها العلاقات الاجتماعية للإنتاج. لنبدأ بالتفسير النقدي للنص الأدبي. حسب المفهوم الماركسي التقليدي، فإن القراءة النقدية للنص لم تكن «تفسيرا» interpretation بل «تحليلا» analysis ، وشتان بين الاثنين. فالتفسير يسمح بدرجة من التأويل يمارسها القارئ أو المتلقي مع النص. والواقع أن الكثير من التعديلات التي أدخلها «فريدريك جيمسون» على النظرة الماركسية السابقة يمكن ردها ببساطة إلى تأثره الواضح بالهرمنيوطيقا الألمانية من ناحية، وبمبادئ نظرية التلقي من ناحية ثانية. وهكذا يقترب الماركسي الجديد من موقف «يوس» السابق الذي ربط بين حرية حركة الناقد وبين أهمية القارئ أو المتلقي الذي يفسر النص في استقلالية كاملة عن قصدية المؤلف بل قصدية النص نفسه. وهنا أيضا يكمن الاختلاف الجوهري بين موقف جيمسون كماركسي جديد وبين نظرية التلقي، لأن جيمسون لا يستطيع الوصول بحرية القارئ إلى منتهاها لأنه ناقد ماركسي بالدرجة الأولى والأخيرة. لكن جيمسون في الواقع ينظر إلى القراءة التفسيرية باعتبارها «إعادة كتابة» للنص الأدبي، وهو ما يقربه من موقف التلقي من النص بشكل واضح.

الخطوة التالية بالطبع هي النص الأدبي الذي يقوم الناقد المفسر بإعادة كتابته. من منظور الماركسية التقليدية، منظور الانعكاس الرخيص، فإن النص الأدبي يكتسب قيمته من قدرته على عكس العلاقات الاجتماعية للإنتاج التي يحددها بصورة جبرية أو حتمية الظرف التاريخي. بل إن قيمة النص وصحته

الأدبية، كما قال «بنجامين» مبكرا، تعتمد على صحته السياسية وليس العكس. كيف يبدو النص في صيغة «جيمسون» المعدلة ؟ النص الأدبي، بعد أن أعاد الناقد التفسيري كتابته، «يبدو وكأنه إعادة كتابة وإعادة بناء لنص تاريخي أو أيديولوجي تحتي». صحيح إن المفردات الماركسية التقليدية المحورية: وهي «التاريخ» و «الأيديولوجيا» و «التحتي» مستخدمة في تعريف «جيمسون»، ولكنها تستخدم في التعريف الجديد في استحياء واضح وعدم تحديد متعمد يبعدنا عن جبرية وتحديد determinism الماركسية التقليدية. لقد خفف جيمسون من تلك الجبرية بالضوابط التي اختار أن يصوغها بعناية وحرص شديدين، فالقراءة التفسيرية تعيد كتابة النص الأدبي «بطريقة تجعله يبدو وكأنه إعادة كتابة...». لا يمكن أن يصاغ موقف جيمسون بألفاظ أكثر احترازا وحرصا، بل استحياء، من الكلمات السابقة. وشتان بين هذه الصياغة وبين صياغة «بنجامين» التعليمية، وكأنه يخاطب بها تلاميذ صغار السن، والتي تجنح إلى التأكيد الواضح لكل مفردات مقولته النقدية.

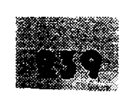
لكن جيمسون لا يكتفي في الواقع بذلك الاستحياء في استخدام مفردات الماركسية التقليدية، أو ذلك الحرص الواضح على «تمييع» الجبرية، بل يلجأ إلى عملية إبعاد تذكرنا بالسلم الأفلاطوني لعلاقة الفن بعالم المثل والحقائق العليا. كان أفلاطون قد توصل إلى الحكم بأن «الفن» أكذوبة لأنه محاكاة لمحاكاة الحقيقة باعتبار صورة الكرسي، وهي عمل فني، محاكاة لكرسي مادي صنعه نجار يحاكي به الفكرة العامة لكرسي في العالم العلوي. والفكرة العامة أو المثال هي الحقيقة الوحيدة فوق هذا السلم، وبهذا تكون صورة الكرسي بعيدة بخطوتين عن الحقيقة. وهذا ما يقول به جيمسون بطريقة مختلفة. فالعمل الأدبي إعادة كتابة وإعادة بناء لنص آخر تحتي ليس حاضرا بالضرورة في النص الأدبي. والأهم من ذلك، من منظور الماركسية الجديدة، فإن ذلك النص التاريخي أو الأيديولوجي التحتي «ليس حاضرا مباشرة بهذا الشكل» في النص الأدبي. إن القول بغياب ذلك النص التحتي في النص الأدبي ينسف فكرة الانعكاس الجبرية أو الحتمية التي قامت عليها النظرة الماركسية الرخيصة للأدب.

بذلك التحرر الواضح من حتمية العلاقة بين النص والخطابات الأخرى في البنية الفوقية، وبين النص والقوى الاقتصادية والصراع الطبقي الذي يرتبط بالعلاقة الاجتماعية للإنتاج التي تحددها الظروف التاريخية بصورة

حتمية، يتأكد طموح «فريدريك جيمسون» في تطوير الماركسية التقليدية إلى موقف أكثر شمولا وأكثر قبولا من كل من الماركسية الرخيصة، ومن جميع التعديلات ومحاولات التحسين التي تعرضت لها خلال ما يقرب من نصف قرن. ويلخص «نيوتن» ملامح المشروع الطموح للماركسي الأمريكي الجديد:

> إذا كان تيري إيجلتون يحاول في النقد والأيديولوجيا أن يوفق بين النقد الأيديولوجي للماركسية التقليدية وبين «ألتوسير» و«ماشيري»، فإن الناقد الماركسي الأمريكي الكبير فريدريك جيمسون يحاول تحقيق توفيق مماثل بين ماركسية ألتوسير والتقاليد النقدية للهيجلية الماركسية التي يمكن أن تضم جورج لوكاش والأعمال المتأخرة لجان بول سارتر. وإن كان طموح جيمسون أكبر، حيث إن هدفه في اللاوعي السياسي هو خلق ماركسية يندرج تحتها، ليس ألتوسير وماشيري فقط، بل أيضا البنيوية وما بعد البنيوية والنقد الشكلاني والنمطي، وكل المدارس النقدية المهمة الأخرى تقريبا [١٠].

إن الحديث عن علاقة الماركسية «المعدلة» أو الجديدة بالحداثة وما بعد الحداثة يشهد ببعض التناقضات الصريحة التي يجسدها ذلك الموقف. من المعروف، مثلا، أن «جورج لوكاش»، رغم التعديلات التي أدخلها على العلاقة الجبرية والمحددة بين النص والقوى الاقتصادية المنتجة له، عارض الحداثة ورفض انغلاق النص في التحليل البنيوي. وعلى رغم أن نيوتن في الإحالة السابقة عن المشروع الطموح لتأسيس ماركسية جامعة تنضوي تحت لوائها كل المذاهب النقدية المهمة، بما في ذلك البنيوية وما بعد البنيوية، إلا أنه لم يخف اعتراضه المبدئي على ما بعد الحداثة ـ وما بعد البنيوية، بالطبع ـ باعتبار أن ما بعد الحداثة هي التسمية المتأخرة لـ ما بعد البنيوية، كما سبق أن أشرنا. وقد كان اعتراض «فريدريك جيمسون» على ما بعد الحداثة من منظور ماركسي خالص، باعتبار أن ما بعد الحداثة، مثلها في ذلك مثل المذاهب النقدية الأخرى في الفلسفة الماركسية، منتج اجتماعي ـ اقتصادي، أي إنها منتج يرتبط بمرحلة متأخرة من الرأسمالية التي تتخذ منها الماركسية، التقليدية والجديدة على السواء، موقف العداء، لكنه عداء غير مطلق أو أعمى، فالناقد الماركسي لا يعدم وجود قيمة للإنتاج الأدبي لما بعد الحداثة، وهذا ما يمضي نيوتن لتأكيده:



> «غالبا ما ينظر إلى فريدريك جيمسون باعتباره الناقد الذي يهاجم ما بعد الحداثة من منظور ماركسي، ومع ذلك، على الرغم من أنه ينظر إلى ما بعد الحداثة باعتبارها منتجا اجتماعيا ـ اقتصاديا، فإن ذلك لا يقوده إلى إدانة فن وأدب ما بعد الحداثة، كما دان ناقد ماركسي مثل لوكاش الحداثة. إن جيمسون يجد قيمة في بعض مظاهر ما بعد الحداثة، ولكنه على الرغم من ذلك يرى ضرورة فهمها باعتبارها ظاهرة ثقافية أفرزتها الرأسمالية المتأخرة (١١).

لا جدال في أن التركيبة الماركسية الجديدة التي طورها «جيمسون» تحقق أقصى درجة ممكنة من التحرر من العلاقة الجبرية الملزمة للماركسية التقليدية بالنسبة إلى المبدع والناقد على السواء. نقول «أقصى درجة ممكنة» من التحرر لأن استمرار التحرر إلى أبعد مما وصل إليه جيمسون يعني ببساطة التحرر النهائي من الانتماء الماركسي. وهذا ما لم يصل إليه فريدريك جيمسون الذي ظل محتفظا بانتمائه الماركسي. فعلى رغم ذلك «التمييع» شبه الكامل للعلاقة الجبرية الذي دفعه إلى تصور النص الأدبي على أساس أنه يبدو وكأنه تمثيل لنص تحتي لا حضور له داخل النص الأدبي، كما كتب في اللاوعي السياسي، إلا أن شرعية موقفه النقدي تقوم على اعتبار النص، حتى نصوص ما بعد الحداثة، منتجا اجتماعيا ـ اقتصاديا. وحينما يفسح صدره لـ «ما بعد الحداثة» ويطمح إلى ضمها إلى مظلة الماركسية الجديدة الواسعة، فإنه يفعل ذلك انطلاقا من موقفه الماركسي المبدئي. وهكذا يفسح لما بعد الحداثة مكانا في مشروعه الطموح على أساس أنها إفراز لقوى اقتصادية، فهي آخر ما أنتجته الرأسمالية المتأخرة.

وهكذا نعود إلى نقطتنا المحورية من جديد، وهي موقف الماركسية من سلطة النص الأدبي.

لا نظن أننا نستطيع أن نختلف كثيرا حول موقف الماركسية التقليدية من سلطة النص. وبعملية استرجاع ذهنية سريعة لمقولات ماركسي محافظ مثل «وولتر بنجامين» ندرك، دون كثير اختلاف، أن شرعية النص الأدبي، أو بالأحرى سلطته كنص أدبي، قد انتقلت كلية من مجال الأدب وجمالياته إلى مجال الأيديولوجيا والاقتصاد والتاريخ بعد أن أصبحت صحة النص الأدبي تعتمد على صحته السياسية أو الأيديولوجية. وبهذا لا تكون الماركسية



التقليدية قد ضربت بسلطة النص فقط عرض الحائط، بل، شأنها في ذلك شأن استراتيجية التفكيك، وإن اختلفت الأسباب والدوافع، أبطلت وجود النص ذاته، بعد أن حولته إلى وثيقة للانعكاس وللعلاقة الجبرية بين النص، كممارسة اجتماعية، والنصوص الأخرى غير الأدبية التي تنتج عند مستوى البنية الفوقية، وبين النص والعلاقات الاجتماعية عند مستوى البنية التحتية. ربما نختلف قليلا حول موقف الماركسية الجديدة من سلطة النص. موقفنا المبدئي يرى أن التعديلات المختلفة ابتداء بـ «لوكاش» ومرورا بـ «ألتوسير» وانتهاء بـ «جيمسون»، والتي نجحت في توفير درجة متزايدة من الحرية بالنسبة إلى المبدع والناقد، لم تؤد في نهاية الأمر إلى التحرر من ثوابت النقد الماركسي التي ترى أن الأدب ممارسة اجتماعية تحدد طبيعته ووظيفته العلاقات الاجتماعية للإنتاج. الاختلاف الوحيد الذي نستطيع أن نضع أيدينا عليه هو جبرية أو حتمية determinism تلك العلاقات من وجهة نظر الماركسية التقليدية، و«تخفيف» جبرية تلك العلاقة أو العلاقات، وليس إلغاءها، عند الماركسيين الجدد. فما زال فعل الإبداع عند المنشأ مرتبطا عند البنية الفوقية بالخطابات الأخرى، ومرتبطا بالقوى الاجتماعية لعلاقات الإنتاج، أي بالقوى الاجتماعية ـ الاقتصادية ـ التاريخية عند مستوى البنية التحتية. ما نتحدث عنه هنا بصراحة هو «توظيف» النص الأدبي ليعكس أهدافا غير أدبية ووضعه في خدمتها، ثم محاسبته في نهاية الأمر على أساس نجاحه أو فشله في أداء تلك الوظيفة.

وهكذا سارت الماركسية الجديدة على الدرب نفسه: التقليل من سلطة النص الأدبي.

هل يختلف موقف المادية الثقافية cultural materialism من النص وسلطته عن موقف الماركسية الجديدة ؟ مبدئيا، لابد أن الاتجاه الجديد جاء ببعض الاختلاف. وسوف تتاح لنا بعد قليل الفرصة لمناقشة ذلك الاختلاف. لكن المادية الثقافية، شأنها في ذلك شأن النسخة الأمريكية المقابلة لها، وهي التاريخية الجديدة، لم تختلف في شيء تقريبا فيما يتصل بالموقف من سلطة النص، وذلك لسبب بسيط، وهو أن تلك الاتجاهات الجديدة تقف، ومن دون استثناء تقريبا، فوق أرضية ماركسية. فلنتوقف أولا عند محاولة تعريف للمادية الثقافية تقدمه «فيث نوستباكن»، وإن كنا نلفت نظر القارئ إلى أن ما تقدمه «نوستباكن» تأريخ أكثر منه تعريفا:

> إن المادية الثقافية منهج للتعامل مع الأدب، بدأ في بريطانيا في أواخر السبعينيات بكتابات ريموند وليامز النظرية. وفي منتصف الثمانينيات استعار «جوناثان دوليمور» و «ألان سنفيلد» المصطلح وأعادا تعريفه وطبقاه في دراستهما لدراما عصر النهضة. إن المادية الثقافية ذات الجذور الماركسية تؤكد على ضرورة التفاعل بين الإبداعات الثقافية مثل الأدب وبين سياقاتها التاريخية، بما فيها العناصر الاجتماعية والسياسية والاقتصادية [١٢].

وعلى رغم بساطة التعريف الذي يجنح إلى التأريخ، إلا أن المفردات الأساسية التي يمكن أن نتوقف عندها هي: ١ـ «المادية الثقافية ذات جذور ماركسية»، أي لم يحدث أي انفصال كامل ونهائي بين الاتجاه الجديد، بشقيه على جانبي الأطلنطي، وبين الماركسية. ٢ـ المادية الثقافية «تؤكد على ضرورة التفاعل بين الإبداعات الثقافية مثل الأدب وبين سياقاتها التاريخية»، بما فيها العناصر الاجتماعية والسياسية أو الأيديولوجية عند مستوى البنية التحتية. المفردات الجديدة هي المفردات القديمة نفسها. الجديد هنا هو جديد الماركسية الجديدة ويتمثل بمحاولات التخفيف المستمرة من حتمية determinism العلاقة بين البنيتين الفوقية والتحتية. وهكذا، بدلا من الحديث عن «حتمية العلاقة» كما كانت الحال مع الماركسية التقليدية ونظرية الانعكاس، تتحدث «نوستباكن» عن «التفاعل». إن ما يحدث ليس أكثر من محاولة تمييع للعلاقة مع بقاء الأرضية الماركسية. وفي استعراضنا الموجز لبعض تفاصيل المادية الثقافية البريطانية والتاريخية الجديدة الأمريكية، سوف نكتشف أن الفوارق بين الجناحين البريطاني والأمريكي ليست أكثر من تنويعات طفيفة وهامشية على موقف ماركسي جديد موحد، لا يختلفان فيه مع ماركسية «فريدريك جيمسون» الجديدة أو المعدلة.

وهكذا ننتقل إلى تحديد أكثر للعلاقة بين المادية الثقافية والتاريخية الجديدة والماركسية الجديدة:

> إن المادية الثقافية والتاريخية الجديدة شكلان من أشكال النقد التاريخي الذي يأخذ في الاعتبار النظرية النقدية المعاصرة، خاصة نظريتي فوكو والماركسية الجديدة. وقد كان «ريموند



وليامز» هو الذي صاغ مصطلح المادية الثقافية. كان وليامز مهتما لفترة طويلة بالأدب داخل سياقه الاجتماعي ـ الاقتصادي، لكنه لم يصل إلى حد الالتزام بالموقف الماركسي. وعلى رغم ذلك ففي كتاباته المتأخرة يصف عمله بالماركسية وإن كان يستمر في نقده لما يعتبره جمود الماركسية المبكرة [١٣].

ومرة أخرى، دعونا نتوقف عند حدود موقف ريموند وليامز باعتباره المؤسس للاتجاه الجديد على جانبي الأطلنطي. حدود ذلك الموقف هي: ١ـ المادية الثقافية والتاريخية الجديدة شكلان من أشكال النقد التاريخي الذي يأخذ في الاعتبار... الماركسية الجديدة ٢ـ كان وليامز مهتما بدراسة الأدب داخل سياقه الاجتماعي ـ الاقتصادي. وعلى رغم عدم التزامه الرسمي بالماركسية، فإنه «يصف عمله المتأخر بالماركسية» ٣ـ يلتزم ريموند وليامز في كتاباته «بنقده لما يعتبره جمود الماركسية المبكرة». وعلى رغم عدم إعلان وليامز التزامه الكامل أو الرسمي بالموقف الماركسي فإن المفردات المشتركة بين كل مكونات موقفه الفكري كمؤسس للمادية الثقافية هي مفردات الماركسية المعدلة أو الجديدة دون زيادة أو نقصان. بل إن المصطلحات في حرفيتها هي المصطلحات نفسها: فالنقد مرتبط بالتاريخ، والأدب تتم دراسته داخل سياقه «الاجتماعي ـ الاقتصادي». والتعديل الذي يدخله على موقفه الذي يصفه بالماركسية تعديل قائم على جمود الماركسية المبكرة أي التقليدية. أي إنه ينطلق من رفض فكرة الانعكاس «وعدم الارتياح» كلية لجبرية العلاقة بين الأدب كممارسة اجتماعية عند مستوى البنية الفوقية والممارسات الأخرى عند المستوى نفسه، وبين الأدب والعلاقات الاجتماعية للإنتاج عند مستوى البنية التحتية. لكن «عدم الارتياح»، وإن كان يميع الجبرية، إلا أنه لا يلغي أو ينفي وجود هذه العلاقة المزدوجة. وقد كان تحليله لروايات «جين أوستن» في كتابه الذي يجسد اتجاهه النقدي الجديد أصدق تجسيد قائما على رفض النظر إلى السياق الاجتماعي لتلك الأعمال باعتباره مجرد خلفية تتوارى خلف العلاقات الشخصية، لأن ذلك السياق يلعب دورا محوريا في إبراز التناقضات التي تزخر بها روايات «جين أوستن».

وكما حدث مع الماركسية الجديدة، بل مع كل تجمعات «اليسار الجديد»، فقد ركز وليامز جهده على التخفيف من قبضة الجبرية التقليدية بتوسيع قاعدة البنية التحتية بالدرجة الأولى، وتأكيد أن العلاقة بين قوى القاعدة

التحتية والممارسات الثقافية، ومن بينها الأدب، أكثر تعقيدا مما أرادت الماركسية التقليدية إقناعنا به. وعلى رغم أن «وليامز» لم يشأ أن ينهي العلاقة بين البنيتين التحتية والفوقية، والقائلة بأن الأولى تحدد الثانية، إلا أنه أكد ضرورة إعادة تفسير البنيتين بحيث «تضم البنية الفوقية مجموعة من الممارسات الثقافية ذات الصلة»، وتصبح البنية التحتية «الأنشطة المحددة لبشر في علاقات اجتماعية واقتصادية حقيقية، وتضم التضاربات والتنويعات الأساسية، ومن ثم تكون في حالة صيرورة ديناميكية دائمة» (١٤).

إن أهم ما تؤكده مقولات وليامز السابقة أننا لا نستطيع، في حديثنا عن العلاقة بين البنيتين، أن نتوقف عند مجرد المبادئ الأيديولوجية الجامدة ذات الخصوصية، بل يجب أن نتحول إلى علاقات حقيقية بين بشر من لحم ودم، مما يعطي لتلك العلاقة ديناميكية وحركة البشر أنفسهم، خاصة أن وليامز ينطلق من رفض الأيديولوجيا في حالة الخصوصية والجمود ويطمح إلى تحقيق أيديولوجيا حيوية تتصف بالكلية والتحكم totality and hegenomy، وهما صفتان لا تتحققان لأيديولوجيا ترتبط بطبقة اجتماعية بعينها دون الطبقات الأخرى، بل لأيديولوجيا تتمتع بقدر من السيطرة أو التحكم يمكنها من التغلغل في المجتمع إلى درجة تجعلها لا تبدو كأيديولوجيا أصلا. في ضوء ذلك المفهوم الموسع، الذي عبر عنه ريموند وليامز في كل من «مشاكل حول المادية والثقافة» وفي «المسيطر والمتبقي والجديد» Dominant , Residual and Emergent على وجه التخصيص، تتحقق الطموحات الجوهرية للماركسية في تحديد الكينونة الاجتماعية للوعي دون جمود أو جبرية. وبدلا من جبرية نظرية الانعكاس الساذجة تسود النظرة الجديدة إلى الأدب التي ترى بضرورة دراسة النص الأدبي في ضوء تركيبة جديدة من القوى الثقافية المسيطرة أو الغالبة والمتبقية من تراث الماضي والجديدة، مع ما يعنيه ذلك من ديناميكية تولدها المقاومة التي تواجهها القوى الثقافية من جانب القوى الأخرى، رجعية كانت أو تقدمية. وفي ضوء ذلك أيضا، يخلص وليامز إلى:

> إننا لا نستطيع أن نفصل الأدب والفن عن الأنواع الأخرى من الممارسة الاجتماعية بطريقة تجعلهما خاضعين لقوانين خاصة ومميزة تماما. قد تكون لهما صفات خاصة كممارستين، لكن لا يمكن فصلهما عن العملية الاجتماعية العامة (١٥).

ولابد لنا من عودة قريبة إلى كلمات «ريموند وليامز» الأخيرة التي تحدد بدقة كاملة موقفه كمؤسس للمادية الثقافية.

والواقع أن الرغبة في التحرر لم تقتصر على «تمييع» جبرية العلاقة الماركسية التقليدية بل تعدتها إلى التمرد على ممارسات النقد التقليدي نفسه الذي يرى كل من «جوناثان دوليمور» و«ألان سنفيلد»، تلميذي وليامز النجيبين، أنه كان يعتمد على فلسفة «الماهوية» Essentialism التي ترى، انطلاقا من الإيمان بامتلاك الإنسان ماهية ثابتة essence تتجاوز التاريخ والمجتمع، بوجود قيم ومبادئ عامة لا تقبل الشك ولا تحتاج إلى إثبات، ويستخدمها الإنسان في عمليات قياس منطقية لإثبات المبادئ الأخرى التي تحتاج إلى مثل ذلك. وقد سبق أن توقفنا عند رفض التفكيكيين من قبل لفلسفة الماهوية والتأسيسية كنتيجة منطقية لرفض الإحالة المركزية logocentrism، وإن كان أتباع المادية الثقافية يرفضون تلك الفلسفة لتحقيق غايات مختلفة عن غايات التفكيك. إذ إن الدريديين حينما يرفضون فلسفة الماهوية فإنهم يفعلون ذلك انطلاقا من الرفض الشامل والكامل للثوابت، كل الثوابت في الفلسفة الغربية، الذي يؤدي في نهاية الأمر إلى استحالة تثبيت النص الأدبي. أما أتباع المادية الثقافية فإنهم يرفضون الثوابت الماهوية التي تتجاوز التاريخ والمجتمع بهدف «تأكيد مفهوم مادي للذات يرى أنها نتاج ظروف تاريخية وعلاقات اجتماعية معينة» [١٦]. وقد حدد «جوناثان دوليمور» موقف المادية الثقافية الرافض لفلسفة الماهوية في كتابه الذي أثار الكثير من الجدل Radical Tragedy (١٩٨٤).

أما «ألان سنفيلد» فينقلنا إلى إحدى النتائج البارزة التي ترتبت على إعادة تعريف «وليامز» لكل من البنية التحتية والبنية الفوقية وما صاحب ذلك من توسيع للقاعدتين وخلق تركيبة من القوى الثقافية المسيطرة أو المهيمنة والمتبقية من تراث الماضي والجديدة. النتيجة التي ينقلنا «سنفيلد» إليها في بحثه «Reading Dissidence » هي حاجة الناقد الجديد، ناقد المادية الثقافية، إلى الاتصال بالمعارف المختلفة الأخرى:

> إن المادية الثقافية تتطلب أنماطا من المعرفة لا يمتلكها النقد الأدبي، أو حتى يعرف كيف يكتشفها ـ نماذج جرى تطويرها في الواقع بصورة واضحة داخل ذلك الآخر الغريب

للأنسية الماهوية، ونعني به الماركسية. تلك المعارف في جزء منها هي مجالات التاريخ والعلوم الاجتماعية الأخرى - وتجيء تلك المعارف، بالطبع، بتوابعها من أسئلة تاريخية ومعرفية تتطلب نظرية أكثر تعقيدا من الصيغة المبسطة لما بعد البنيوية القائلة بأن كل شيء، في نهاية الأمر، نص (١٧).

وإذا كان هذا «اللعب» الواضح عند منطقتي البنية الفوقية والبنية التحتية قد نجح في تحقيق قدر أكبر من «تمييع» وخلخلة جبرية العلاقة، فإنه، ولا شك، قد أضاف مساحة جديدة إلى التيه النقدي المعاصر، خاصة في كتابات «جوناثان دوليمور» و «ألان سنفيلد» المشاكسين اللذين أثارت كتاباتهما المنفردة والمشتركة الكثير من الجدل، على عكس الاتفاق الواضح حول الكثير من آراء «وليامز»، لكن الأبعاد الجديدة التي أدت إلى تحقيق قدر أكبر من خلخلة حتمية العلاقة بين البنيتين لا تعني أن المادية الثقافية أعادت للنص سلطته في تحرر نهائي من نظرية الانعكاس وجبرية العلاقة بكل توابعها. وهنا حان وقت العودة المؤجلة إلى كلمات «ريموند وليامز» التي تحدد الموقف النهائي للمادية الثقافية من النص ووظيفته، ومدى اختلاف ذلك الموقف عن المواقف الأخرى للنقد الثقافي أو اتفاقه معها.

إن كل محاولات توسيع القاعدة المؤثرة عند البنية التحتية، وكل عمليات التعقيد والتركيب بين النشاط الأدبي والأنشطة أو الممارسات الاجتماعية الأخرى عند مستوى البنية الفوقية، لم تستطع أن تبطل تلك العلاقة أو تنفي قيدها. إننا لا نستطيع، بالنسبة إلى «وليامز»، أن نفصل الأدب والفن عن الأنواع الأخرى من الممارسات الاجتماعية بطريقة تجعلهما خاضعين لقوانين خاصة ومميزة. استقلالية النص الأدبي عن المعارف الأخرى التي أشار إليها سنفيلد في التركيبة الجديدة، أمر غير وارد. وكل عمليات الخلخلة لا تعني، كما يقول وليامز بالحرف، إننا نستطيع تخيل نص أدبي مستقل عن الأنشطة الأخرى عند مستوى البنية الفوقية، ويخضع لقوانينه هو فقط. نعم، النص، كما يراه وليامز، له حق الاختلاف عن الخطابات الأخرى التي تظهر عند تلك البنية الفوقية، قد تكون له «صفات خاصة» لكن ذلك لا يعني إمكان «فصله عن العملية الاجتماعية العامة»، أو عن العلاقات الاجتماعية للإنتاج.



لقد استمرت المادية الثقافية على المنهج السابق نفسه للماركسية الجديدة في تحميل النص أكثر مما يطيق، وفي حرمان النص الأدبي سلطته النهائية.

ب ـ التاريخية الجديدة

نرجو أن تكون هذه هي المرة الأخيرة التي نثقل فيها على القارئ بالإشارة إلى العلاقات المتداخلة والمتشابكة داخل التيه النقدي في مرحلته الأخيرة، حيث يحتشد المشهد باللافتات البراقة التي تعد بالخلاص المتمثل في التمرد النهائي على «النظرية» التي ارتبطت بشكل واضح مع ما بعد الحداثة. حتى الآن، أشرنا إلى أن لافتات «الماركسية الجديدة» و«المادية الثقافية» و«التاريخية الجديدة» و«ما بعد الكولونيالية» و«النقد النسوي» وأخيرا «النقد الثقافي» تتفق كلها حول تبني الدعوة للعودة إلى النص. والدعوة للعودة إلى النص، في حد ذاتها، تعتبر جوهر التمرد على «النظرية» التي أبطلت سحر النص، بل أنكرت وجوده أصلا. وأشرنا أيضا إلى أن اللافتات البراقة التي تعد بالاختلاف ـ بعيدا عن المعنى الدريدي ـ تلتقي جميعا عند الربط بين الأدب أو النص الأدبي، باعتباره إحدى الممارسات الاجتماعية، وبين الخطابات الأخرى غير الأدبية عند مستوى البنية الفوقية، وبين ذلك النص والعلاقات الاجتماعية للإنتاج عند مستوى البنية التحتية. وقلنا إن ذلك اللقاء كان حتميا لأن تلك الاتجاهات الجديدة ذات اللافتات البراقة تتفق في وقوفها إلى يسار الوسط. وقد كان هذا التفاوت حتى الآن في درجات الانتماءات اليسارية التبرير الوحيد تقريبا للتحولات والتعديلات التي طرأت على العلاقة بين النص الأدبي وبين النصوص والقوى الأخرى في البنيتين الفوقية والتحتية. وفي الوقت نفسه، فإن جميع تلك الاتجاهات، التي تعد مسمياتها البراقة بكثير من الاختلاف، تقف في نهاية المطاف تحت مظلة واحدة هي مظلة النقد الثقافي الذي سيكون نقطة توقفنا الأخيرة داخل التيه النقدي المعاصر. إن الأمور حينما تقدم بالتبسيط الذي قدمناها به في الفقرة السابقة تبدو مريحة بعيدة عن الإرباك. لكن ذلك التبسيط لا يجب أن يخدعنا عن حقيقة التيه النقدي الذي نستمر معه في مرحلة ما بعد الحداثة. إذ إن كم التداخلات والتعارضات بين هذه الاتجاهات مربك ومحبط، على رغم أن

النظرة الفاحصة تستطيع في نهاية الأمر أن تفض الاشتباك والتداخل لتخرج من ذلك التيه بخيط واضح وأكيد، وهو دور السياق الثقافي بمعناه الواسع في تفسير النص من نقطة ما يسار الوسط. والقول بذلك الخيط الواحد الذي ينظم هذه الاتجاهات معا لا يعني بأي حال من الأحوال التقليل من قدر أي من تلك الاتجاهات أو أهميتها، لكنه أمر تفرضه طبيعة الدراسة الحالية والتي تركز في ما يشبه «الفكرة المسيطرة» على علاقات النظريات النقدية بسلطة النص. وعلاقة تلك الاتجاهات جميعا، وبدرجات متفاوتة، بالنص الأدبي وسلطته تحددها مواقعها إلى يسار الوسط.

وينطبق الموقف السابق بكل جزئياته على «التاريخية الجديدة» التي يقول الجميع بلا استثناء إنها النسخة الأمريكية للمادية الثقافية التي أسس لها «ريموند وليامز» في إنجلترا. وفي عملية استرجاع موجز نذكر القارئ بما أكدناه من التشابه الأساسي بين الماركسية الجديدة في أمريكا واليسار الجديد في أوروبا من ناحية، وبين المادية الثقافية من ناحية ثانية. وحيث إن التاريخية الجديدة هي النسخة الأمريكية للمادية الثقافية، فلابد أن ينسحب عليها الحكم نفسه القائل بالتشابه بين موقفها المبدئي ومواقف الماركسية الجديدة واليسار الجديد. أي بعملية منطقية بسيطة نستطيع القول إن تلك الاتجاهات الأربعة، الماركسية الجديدة واليسار الجديد والمادية الثقافية والتاريخية الجديدة يجمعها موقف واحد تقريبا في نظرتها إلى طبيعة الأدب ووظيفته.

لكن صخب المصطلح النقدي على جانبي الأطلنطي، بل صخب أصحاب النظرية هنا أو هناك، يوحي بالاختلاف ويعد بالجديد، وما سنفعله في الصفحات التالية هو محاولة تجاوز الصخب إلى نقطة نحدد عندها مكونات موقف التاريخية الجديدة من النص الأدبي. وربما نكتشف أن تلك الاختلافات ليست سوى اختلافات سطحية أو هامشية.

وقفتنا الأولى، بالطبع، لابد أن تكون مع تعريف ذلك الاتجاه الجديد: طبيعته أو موقفه من الأدب ومنهج قراءته للنص الأدبي. إن أول ما يتبادر إلى أذهاننا حينما تذكر «التاريخية الجديدة» New Historicism لابد أن يكون مصطلحا نقديا سابقا يرتبط أيضا بالتاريخ وظل يمارس على نطاق غير ضيق حتى السنوات المبكرة من القرن العشرين حينما وجهت إليه الشكلية الروسية ضربة قاصمة، هو مصطلح «النقد التاريخي» Historical Criticism.

ولابد أن يتساءل البعض عن الفوارق بين المذهبين، أو حتى وجود مثل هذه الفوارق أصلا. وللسؤال في حقيقة الأمر شرعيته الواضحة، إذ إن الفوارق بين التاريخية الجديدة وبين النقد التاريخي أدق من أن تدركها العين غير الخبيرة أو غير المدربة. ويحدد «لوي مونتروز» الفرق بين الاتجاهين في دراسة له عن الدراسات الأدبية لعصر النهضة، وهو العصر الذي أصبح فجأة محور اهتمام دارسي الأدب في العشرين عاما الأخيرة. الاختلاف بين الاتجاهين يتمركز حول محور جوهري واحد: فالنقد التاريخي يسعى إلى قراءة التاريخ وإعادة بنائه داخل النص الأدبى، مما يعني أن التاريخ شيء والأدب شيء آخر، ومهمة الناقد أن يقوم بالكشف عن مفردات تاريخ العصر الذي كتب فيه النص. أما التاريخية الجيدة فترى أن التاريخ والنص ليسا كيانين منفصلين، بل كيان واحد. ألم نقل إن الفرق بين الاتجاهين أدق من أن تدركه العين غير المدربة؟ لنتوقف عند محاولة «مونتروز» لتحديد محور الاختلاف بين الاثنين، في سياق حديثه عن أدب عصر النهضة في إنجلترا. يحدد «مونتروز» اتجاهين لتعامل «النقد التاريخي» مع النص الأدبي. اتجاه يقوم على تجميع الناقد لشذرات تاريخية يجمعها في صورة كلية للعصر (الاليزابيثي في حالتنا)، باعتباره عصر الاستقرار والتماسك، ثم يقوم بقراءة أهم النصوص الأدبية للعصر باعتبارها تجسيدا لتلك الصورة:

> أما الممارسة الثانية، وهي ذلك العمل الأكاديمي الحصيف الذي يميل إلى أن يكون عملية تحر غريبة والذي يتعامل مع النصوص باعتبارها أصفارا كبيرة، فيحاول تثبيت معنى للشخصيات والأحداث المتخيلة في إشارتها إلى أحداث وأشخاص تاريخية بعينهم [١٨].

إن الاتجاهين اللذين يتحدث عنهما «مونتروز» اتجاهان متضادان: الاتجاه الأول يمثل حركة من خارج النص إلى داخله، فالناقد يكون صورة مسبقة عن عالم المؤلف أو العصر، ثم يبدأ في قراءة النص باعتباره التجسيد الأدبي للتاريخ. أما الاتجاه الثاني فيمثل حركة من الداخل إلى الخارج ليقرأ النص في محاولة لإعادة بناء التاريخ وربط الأحداث والشخصيات المتخيلة بأحداث وشخصيات تاريخية. وسواء كان الناقد التاريخي يتحرك من الخارج إلى الداخل أو العكس فإنه يقرأ النص كوثيقة تاريخية.

أما «التاريخية الجديدة» فلها تعريف آخر عند «مونتروز»:

> أما التاريخية الأكثر جدة فهي جديدة في رفضها للفوارق المبسطة بين «الأدب والتاريخ» وبين «النص» و «السياق»، جديدة في مقاومتها للاتجاه السائد في افتراضها لوجود فرد مميز وموحد ومستقل ـ سواء كان ذلك الفرد مؤلفا أو عملا ـ يوضع أمام خلفية اجتماعية أو أدبي [١٩].

الاختلاف الدقيق الذي يضع «لوي مونتروز» يده عليه يتمثل في رفض الفوارق الساذجة أو المبسطة ـ في إشارة واضحة إلى النقد التاريخي ـ بين الأدب والتاريخ باعتبارهما خطابين مستقلين كل عن الآخر، أو بين النص وسياقه الاجتماعي والأدبي أي التقاليد الأدبية للعصر. فالأمر ليس نصا يحتل مكان المقدمة فوق خشبة المسرح، تظهر خلفه خلفية اجتماعية وتاريخية تحدده، بل عملية توحد بين الاثنين، فالنص هو السياق، والسياق هو النص.

بعد ذلك التحديد المبدئي لجوانب الاختلاف الأساسية بين التاريخية الجديدة والنقد التاريخي ننتقل إلى جوهر الاتجاه النقدي الجديد في علاقته بالاتجاهات النقدية الأخرى، من ناحية، وبسلطة النص الأدبي، من ناحية ثانية.

إن تقديم تعريف «نقي» مريح للتاريخية الجديدة يستطيع جمع ذلك الصخب المتداخل في مفهوم قابل للتحديد ويفرض منهجا محدد الملامح للتعامل مع النصوص الأدبية يعتبر حلما بعيد المنال، إذ إن التاريخية الجديدة تتفق مع غالبية الاتجاهات الأخيرة في أشياء تقربها من المظلة الموحدة للنقد الثقافى، وتختلف في أشياء أخرى تزيد من ذلك الإحساس بالضياع الذي يصاحب التعامل مع المشهد النقدي المعاصر. التاريخية الجديدة مثلا تلتقي مع المادية الثقافية في الانطلاق من نقطة بداية ماركسية الطابع، ومع ذلك فإنها أقل التزاما بالماركسية، بل أكثر حساسية في التعامل معها من المادية الثقافية ذات الميل الماركسي الواضح. وربما يرجع ذلك إلى طبيعة المناخ الثقافي الأمريكي الذي استمر في شكله التقليدي في الاتجاهات الماركسية الواضحة. ويؤكد نيوتن ذلك التناقض المبدئي بين اتجاهين نقديين يفترض أنهما وجهان لعملة واحدة. ففي رصده للاتجاهات النقدية الجديدة يكتب نيوتن:



وأبرز تلك الاتجاهات هما ما يعرف بـ «المادية الثقافية» في بريطانيا و«التاريخية الجديدة» في أمريكا، وإن كانت التاريخية الجديدة تستخدم بشكل متزايد يوما بعد يوم لتغطية الاثنين. وعلى رغم أنه يتم النظر إلى الاتجاهين باعتبارهما اتجاها واحدا تقريبا، إلا أن المادية الثقافية، كما هو متوقع، أكثر ماركسية في منهجها في الوقت الذي يتم فيه التقليل من شأن التأثير الماركسي في التاريخية الجديدة. وهكذا فإن أفكار «ألتوسير» مهمة بشكل خاص بالنسبة للمادية الثقافية في الوقت الذي تعتمد فيه التاريخية الجديدة على نظرية فوكو الثقافية [٢٠].

لكن نقاط الالتقاء والافتراق بين التاريخية الجديدة والمادية الثقافية ليست نهاية المطاف هنا، إذ إن التاريخية الجديدة، تلتقي مع كل الاتجاهات الجديدة وتختلف معها في الوقت نفسه، مما يجعل الوصول إلى تعريف «نقي» حلما مراوغا. وبعض الماركسيين، كما يقول «لوي مونتروز» [٢١]، يقيمون شرعية التاريخية الجديدة داخل خيمة الفكر الماركسي القائم على اعتبار الصراع محرك التاريخ، بينما يهاجم ماركسيون آخرون ذلك الاتجاه الجديد بسبب فشله في أن يكون تاريخيا بعد رفضه الواضح للالتزام السياسي والتحليل التاريخي للنص. وفي الوقت الذي يرى فيه البعض أن نقاط الالتقاء بين النقد النسوي والتاريخية الجديدة أوضح من نقاط التباعد، يرى البعض الآخر أن التاريخية الجديدة تتخذ موقفا واضح العداء للحركة النسوية. وفي الوقت الذي يرى فيه البعض أن التاريخية الجديدة أحد الأشكال العديدة للنقد الاجتماعي المنشغل بإقامة إشكالية مابعد بنيوية قائمة على أسس النظرية، يراها آخرون باعتبارها متحالفة مع ردة براجماتية جديدة ضد كل أشكال النظرية الراقية.

وفي محاولة للخروج من هذه التناقضات اللانهائية التي تضع التاريخية الجديدة مع الشيء ونقيضه في آن، يحدد «مونتروز» روح الاتجاه الجديد على أنه «تاريخية النصوص» historicity of texts و«نصية التاريخ» textuality of history. تاريخية النصوص تعنى، عند «مونتروز»، «الخصوصية الثقافية والقاعدة الاجتماعية لكل أنواع الكتابة». فيما يتعلق بنصية التاريخ يكتب «مونتروز»:

إنني أعني بنصية التاريخ أن أقترح، أولا، أننا لا نستطيع التوصل إلى ماض كامل وصحيح، إلى وجود مادي معيش دون وساطة الآثار النصية المتبقية للمجتمع موضوع الدراسة، آثار لا نستطيع افتراض بقائها، باعتبارها عوارض محتملة فقط للعمليات الاجتماعية المركبة والعميقة، بل يجب افتراض ترتب تلك الآثار عنها. ثانيا، أن تلك الآثار النصية تخضع لعمليات وساطة تالية حينما ينظر إليها باعتبارها «الوثائق» التي يقيم عليها المؤرخون نصوصهم التي يسمونها «نصوصا تاريخية» [٢٢].

وسوف نتوقف طويلا في الصفحات التالية، ولا شك، عند «تاريخية النصوص« كما يعرفها «مونتروز» وكما يطبقها نقاد التاريخية الجديدة على مسرحيات عصر النهضة، وفي مقدمتها مسرحيات شكسبير. يكفينا في المرحلة الحالية أن نؤكد أن القول بـ «الخصوصية الثقافية والقاعدة الاجتماعية لكل أنواع الكتابة» تحدد القاعدة الجوهرية الأولى في تعامل التاريخية الجديدة مع النصوص، كل النصوص التي تنتج عند مستوى البنية الفوقية، وليس النصوص الأدبية فقط. الخطاب الأدبي وغير الأدبي يدرس داخل سياقه الثقافي الذي أنتجه، ولكنه أيضا من إنتاج القاعدة الاجتماعية. هل يحتاج الأمر هنا إلى القول إن كلمات مونتروز عن جوهر التاريخية لا تختلف إلا في صياغتها اللغوية مع جوهر مقولات الماركسية الجديدة والمادية الثقافي؟

أما الشق الثاني، فهو يعيدنا بشكل واضح إلى ما سبق أن حددناه في سطور سابقة كحركة من الداخل إلى الخارج، من داخل النص إلى الواقع التاريخي المعيش. وحتى نقدر مقولات «مونتروز» حق قدرها فلابد أن نشير إلى أن الحركة من الخارج إلى الداخل تكمل الحركة من الداخل إلى الخارج وتحتاج إليها، وأن «نصية التاريخ» هي الشق المكمل لتاريخية النص ولا يمكن، من منظور التاريخية الجديدة، التوقف عند شق دون التحول إلى الآخر. في ضوء ذلك الإيضاح المبدئي، نعود إلى سطور مونتروز السابقة عن «نصية التاريخ». ولا ندعي، مبدئيا، أن عملية التبسيط ستكون سهلة. إننا لا نستطيع فهم «نصية التاريخ» إلا في ضوء «تاريخية النص». إن تاريخية النص التي وصفها مونتروز في سطور سابقة مباشرة بأنها «الخصوصية الثقافية والقاعدة الاجتماعية لكل أنواع الكتابة» هي ما يقصد إليه في صياغته

الأخيرة الأكثر تعقيدا، فآثار النصوص المتبقية لا يمكن افتراض بقائها، باعتبارها عوارض محتملة فقط للعمليات الاجتماعية، بل يجب افتراض ترتب تلك الآثار عنها. آثار النصوص، الأدبية وغير الأدبية، ليست إذن عمليات تجاور أو تزامن أو تواز مع الظروف الاجتماعية والسياق الثقافي الذي كتبت فيه النصوص، بل إنتاج لتلك الظروف، وحيث إننا نبدأ بهذا التسلسل المنطقي من نقطة نسلم عندها بأن النص إنتاج للظروف الاجتماعية والسياق الثقافي للعصر الذي أنتجه، فإننا نستطيع الاستعانة بتلك النصوص لإعادة تصور الظروف الاجتماعية والخصوصية أو السياق الثقافي. النص إذن مفتاح الدخول إلى التاريخ الثقافي والاجتماعي للعصر في غيبة الشواهد المادية غير النصية على العصر. وهذا هو ما يقصده أتباع التاريخية الجديدة بـ «نصية التاريخ».

وعلى رغم أن خيمة التاريخية الجديدة تضم عددا غير قليل من الأسماء الذين يتأرجح بعضهم بشكل واضح بين الماركسية الجديدة والتاريخية الجديدة، وكلاهما اتجاهان أمريكيان، إلا أن الاسم الذي ارتبط به الاتجاه الجديد أكثر من غيره هو «ستيفن جرينبلات»، وإن كان قد اختار للاتجاه مصطلحا آخر في أول أعماله المحورية Renaissance Self-Fashioning (١٩٨٠)، وهو «البويطيقا الثقافية Cultural Poetics» سرعان ما هجره إلى «التاريخية الجديدة»، ليعود إليه مرة أخرى في Shakespearean Negotiations (١٩٨٨)، وإن كان المصطلح الذي استقر عند الجميع في نهاية الأمر هو التاريخية الجديدة. وحتى نستطيع تحديد أبعاد الاتجاه الجديد وفلسفته وآلياته نحيل القارئ إلى تعريف «جرينبلات» للبويطيقا الثقافية، كما قدمه في الفصل الأول من كتابه عن شكسبير، البويطيقا الثقافية بالنسبة إليه:

> هي دراسة الإنتاج الجمعي للممارسات الثقافية وبحث العلاقات بين تلك الممارسات... وكيف جرت صياغة المعتقدات والتجارب الجمعية، ثم نقلها من وسيط إلى آخر مركز في شكل جمالي يمكن التعامل معه، ثم تقديمها للاستهلاك. وكيف خطِطت الحدود بين الممارسات الثقافية التي تعتبر أشكالا فنية وبينَ الأشكال الأخرى ذات الصلة contiguous [٢٣].

الأدب، عند جرينبلات، هو إحدى الممارسات الثقافية، عند مستوى البنية الفوقية بالطبع، وإن كان الرجل لا يشير حقيقة إلى أي من البنيتين التحتية والفوقية. فالمعتقدات والتجارب الجمعية تُصاغ وتنتقل من وسيط تعبيري إلى آخر، والأدب هو أحد تلك الوسائط المركزة للتعبير عن تلك المعتقدات والتجارب الجمعية في شكل جمالي ... وعلى رغم الحديث عن الحدود الفاصلة بين الممارسات الثقافية المختلفة، بين الخطاب الأدبي والخطاب غير الأدبي، فإن إحدى ركائز «التاريخية الجديدة» هي ضرورة دراسة الخطاب الأدبي في ضوء علاقته مع الخطابات الأخرى المعاصرة لإنتاجه والمعاصرة لدراسته النقدية. وهذا على ـ وجه التحديد ـ ما نعاه «هيليس ميللر» في خطاب تسلمه لعمله كرئيس لـ MLA عام ١٩٨٦. الذي سبقت الإشارة إليه، على المشهد النقدي في منتصف الثمانينيات. لقد سجل ميللر خطوط التحولات الجديدة باعتبارها تحولا عاما عن النظرية، وتحولا مماثلا نحو التاريخ والثقافة والمجتمع والمؤسسات والطبقة، وظروف الجنس والسياق الاجتماعي والقاعدة المادية، وهو ما يؤكده «لوي مونتروز» الذي يعتبر هو نفسه من أبرز منظري التاريخية الجديدة:

> لقد ظهر أخيرا مع دراسات عصر النهضة، كما هي الحال في الدراسات الأدبية الأنجلو ـ أمريكية بصفة عامة، اتجاه للعودة إلى الاهتمام بالظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية لإنتاج وإعادة إنتاج الأدب، والنتائج المترتبة على ذلك: فكتابة وقراءة النصوص، بالإضافة إلى إجراءات تداولها وتصنيفها وتحليلها وتدريسها، تجري إعادة بنائها باعتبارها أشكالا من العمل الثقافي يحددها التاريخ وتحدده. ويُعاد تفسير القضايا الجمالية والأكاديمية الواضحة على أساس ارتباطها العضوي والمركب بالخطابات والممارسات الأخرى ... تلك الارتباطات تشكل شبكات اجتماعية يجري داخلها تشكيل الذوات الفردية والبنى الجمعية بصورة متبادلة ودائمة [٢٤].

مرة أخرى، نعود مع مونتروز إلى العلاقة المتبادلة بين الظروف التاريخية وبين النص الأدبي، فكل منهما يحدده الآخر ويحدد به، ثم إن الخطابات، الأدبية وغير الأدبية، تعتبر جميعا أشكالا من العمل الثقافي أو ممارسات له.

ومن ثم، فإن إعادة تفسير القضايا الجمالية، أي إعادة قراءة النصوص الأدبية وتفسيرها، تجري على أساس ارتباطها العضوي بالخطابات الأخرى غير الأدبية.

هل اختلف القول هنا، عند أصحاب التاريخية الجديدة، عما قال به الماركسيون الجدد مثل «فريدريك جيمسون» وأتباع المادية الثقافية وفي مقدمتهم «ريموند ولیامز» ؟ ربما في الجزئيات أو الصياغة، لكن جوهر موقف الجميع من النص يبقى دون تغيير.

لكن الجديد الذي يستحق التوقف عنده، مقارنا بموقف الماركسية الجديدة والمادية الثقافية، بل بمنهج النقد التاريخي ، هو أن إعادة بناء الماضي: الظرف التاريخي والسياق الثقافي اللذين أنتجا النص، من ناحية، ويكشف عنهما النص أو يعيد بناءهما، من ناحية أخرى، لا تعني التوقف عند ذلك الظرف التاريخي وذلك السياق الثقافي، أو الاكتفاء بقراءة نصوص أخرى معاصرة للنص موضوع الدراسة، نصوص أدبية أو غير أدبية. إذ إن «ستيفن جرينبلات» يؤكد مبكرا أن التاريخية الجديدة تقرأ النصوص التاريخية أيضا من منظور الظرف التاريخي والسياق الثقافي للقارئ الحديث:

> يجب أن أضيف أنه إذا كانت البويطيقا الثقافية واعية بوظيفتها كتفسير، فإن ذلك الوعي يمتد إلى تقبل استحالة إعادة بناء وإعادة دخول ثقافة القرن السادس عشر بصورة كاملة، واستحالة أن يترك الإنسان موقفه الخاص وراءه: فمن الواضح في كل موضع من هذا الكتاب أن الأسئلة التي أسألها لمادتي، بل طبيعة هذه المادة ذاتها، هي أسئلة تحددها الأسئلة التي أسألها لنفسي [٢٥].

وإذا حدث أن أعادت كلمات «جرينبلات» السابقة إلى أذهان البعض ذكريات التلقي، فإننا نطمئنهم إلى أن ذلك أمر طبيعي، لأن كلمات رائد التاريخية الجديدة لا تستدعي ذكريات أفق التوقعات وجماعات التفسير بطريقة المصادفة، لكنها تبني على ذلك المفهوم وتطوره. وما أكثر ما يتردد اسم «جادامر» الفيلسوف الهرمنيوطيقي واسم «روبرت يوس» الألماني الذي أسس لجناح التلقي الأوروبي، باعتباره أول من أكد على ضرورة الجمع بين أفق توقعات القارئ المعاصر للنص وبين أفق توقعات القارئ الحديث، لتحقيق

قراءة «محكومة» بضوابط محددة للنص الأدبي. وإن كان ذلك لا يعني الربط بين التاريخية الجديدة ونظرية التلقي، كل ما يهمنا هنا هو تأكيد مقولة «جرينبلات» بأن بعض المفاهيم الثقافية للقارئ الحديث تحدد نظرته إلى زمن النص كنسق ثقافي «فالتوافق والمركزية اللذان نراهما في مجموعات النصوص الصغيرة التي لدينا ومؤلفيها من اختراعنا نحن، ومن الاختراعات المماثلة المتراكمة لآخرين» (٢٦). وإن كان ذلك لا يعني أن السياق الثقافي للقارئ الحديث يُحدِّد في الواقع، وفي حرفية تصورنا لبنية السياق الثقافي والظرف التاريخي المعاصرين للنص، لأن مثل هذا القول مبالغة لا يمكن أن يقول به قارئ التاريخية الجديدة، حتى عند من يقولون اليوم باستقلالية النص عن القوى الخارجية المؤثرة، فإن أقصى ما يطمحون إليه هو عزل النص التاريخي عن سياقه المعاصر له. أما النص الذي يتحدث عنه جرينبلات، (نص التاريخية الجديدة)، فهو نص «مغروس بشكل واع في مجتمعات محددة، وفي مواقف حياتية وفي بنى للقوة» (٢٧). المعنى الذي قصد إليه جرينبلات، إذن، يؤكد أن اختيارنا لنصوص تاريخية بعينها - والمقصود بالتاريخية هنا انتماؤها إلى سياقات ثقافية ماضية - وليس تعاملها بالضرورة مع مادة تاريخية - لدراستها في ضوء احتياجاتنا، يؤكد أن أهداف الحاضر تتمتع بأولوية عليا في تفسيرنا للنصوص التاريخية.

ونعود إلى تلك العلاقة المتبادلة بين النص والسياق التاريخي القائم على الجدلية المنطقية البسيطة: حيث إن النص الأدبي ينتجه ويحدده الظرف التاريخي فإننا نستطيع استخدام النص - وآثار النصوص الأخرى - في إعادة بناء reconstruction أو إعادة تصور لذلك الظرف التاريخي. وهكذا يخلص جرينبلات في كتابه العمدة الذي يحدد فلسفة التاريخية الجديدة مبكرا إلى أن:

> «مهمتنا التفسيرية يجب أن تكون الفهم الدقيق لنتائج تلك الحقيقة (العلاقة المتبادلة) عن طريق دراسة كل من الحضور الاجتماعي في عالم النص الأدبي والحضور الاجتماعي للعالم في النص الأدبي» (٢٨).

قبل العودة إلى نقطة البداية لتأكيد أو لإعادة تأكيد حكمنا على موقف التاريخية الجديدة من النص الأدبي وسلطته، لنا وقفة قصيرة مع النتائج المترتبة على قراءة أو تفسير النص على أساس فلسفة التاريخية الجديدة ومنهج قراءتها

للنص. في قراءة «جرينبلات» لمسرحية عطيل المعروفة تفقد مسرحية شكسبير استقلالها، كنص مسرحي بالكامل. إذ إن المسرحية لا تقرأ فقط، في منهج «تناص» خاص بالتاريخية الجديدة، في ضوء أعمال أخرى معاصرة لها مثل مسرحية تيمورلنك Tamburlaine لـ «كرستوفر مارلو» وthe Fairie Queen لـ «إدموند سبنسر» وكتاب الأمير لـ «ميكافيللي»، بل أيضا في ضوء أعمال لا علاقة لها بالمسرح أو الأدب، ناهيك عن قراءتها في ضوء أعمال حديثة لا تنتمي إلى عصر شكسبير.

إن قراءة النص الأدبي قراءة تفسيرية في ضوء مبادئ التاريخية الجديدة يمكن تلخيصها في مقولة مبسطة هي: إلغاء سلطة النص الأدبي ورفض استقلاليته عن القوى التاريخية والثقافية التي أنتجته من ناحية، وعن الخطابات الأخرى، الأدبية وغير الأدبية، التي أنتجتها أيضا القوى التاريخية والثقافية نفسها. نعرف أن تبسيط موقف التاريخية الجديدة بهذا الشكل يفقد ذلك الاتجاه النقدي الكثير من مصطلحاته البراقة، بل يعزله عن صخبه المتعمد، ولكنه أيضا تبسيط لا يخل بأي حال من الأحوال بذلك الموقف. وهو، من دون أي مبالغة أو تشويه، موقف الماركسية الجديدة والمادية الثقافية نفسها الذي يقوم على إدخال النص في شبكة علاقات مركبة ومتشعبة ومتباينة، بل متضاربة في أحيان كثيرة، وتحويله إلى وثيقة للحتمية التاريخية والسياق الثقافي، أي تحميله، في التحليل الأخير، أكثر مما يطيق.

جـ ـ الدراسات الثقافية و الالتزام السياسي

ظللنا حتى الآن، ومنذ بداية الفصل الحالي، نؤكد في إلحاح واضح على أن كل الاتجاهات الجديدة التي أسميناها «ما بعد بعد حداثية» يمكن إدراجها جميعا تحت مسمى الدراسات الثقافية، وأن ذلك الإلحاح من جانبنا لا يعني تجاهل الاختلافات بين تلك الاتجاهات، أو ذوبانها النهائي في الاتجاه النهائي الغالب وهو النقد الثقافي، كما أنه لا يعني أيضا نفي وجود اتجاه بهذا الاسم. فالدراسات الثقافية والنقد الثقافي الذي يرتبط بها موجودة منذ أواخر السبعينيات هي الأخرى، بل يمكن إرجاعها إلى ما قبل ذلك بسنوات إذا أخذنا تأثير «ميشيل فوكو» في الاعتبار. لكن ذلك الإلحاح يؤكد، من ناحية

أخرى، درجة التداخل التي تقترب من الفوضى داخل المشهد النقدي الذي فشلت المسميات البراقة مثل الماركسية الجديدة والمادية الثقافية والتاريخية الجديدة وأخيرا الدراسات الثقافية في إنقاذه وفض اشتباكاته.

وعلى رغم صعوبة الاتفاق على تعريف محدد أو متفق عليه للدراسات الثقافية، إلا فإنه الواضح أننا نستطيع الاتفاق على بعض المؤشرات العامة التي تحكم الاتجاه الأخير، والذي بدأ يكتسب شعبية واضحة أخيرا بين المثقفين العرب الذين يجدون في اللافتة الجديدة بعض البريق أو حتى الحماية الزائفة في ظل التحولات الأخيرة عن المذاهب النقدية الحداثية وما بعد الحداثية. إن مصطلح «الدراسات الثقافية » cultural studies يتمتع اليوم بقوة جذب أكبر بكثير مما تمتع به مصطلح «التفكيك»، على سبيل المثال، في أي يوم من الأيام في العالم العربي. بعض هذه المؤشرات العامة التي نتحدث عنها تؤكد العلاقة القوية بين هذا الاتجاه الأخير والاتجاهات الأخرى، وبعضها يمثل تطويرا للموقف المبدئي المشترك وإضافة إليه.

المؤشر الأساسي في الدراسات الثقافية أن المصطلح هنا سياسي بالدرجة الأولى والأخيرة. والسياسة التي يرتبط بها تعبر عن موقف اليسار العالمي في رفضه للتحولات الثقافية التي واكبت سيطرة اقتصاد السوق وقيم الاستهلاك في مجتمع صناعي رأسمالي على الثقافة الشعبية mass culture. وهذا هو التعريف الذي يقدمه «جون فيسك»، والذي نتوقف عنده في بعض الإطالة لأنه يحدد الخطوط العريضة والأساسية للاتجاه الجديد:

> إن مصطلح الثقافة المستخدم في تعبير «الدراسات الثقافية» ليس جماليا أو إنسي النزعة، بل سياسي. فالثقافة لا ينظر إليها باعتبارها المبادئ الجمالية للشكل والجمال التي توجد في الفن العظيم، أو باعتبارها صوت «الروح الإنسانية» التي تتجاوز حدود الزمن والأمة لتخاطب إنسانا عالميا متخيلا... الثقافة، إذن، ليست المنتجات الجمالية للروح الإنسانية، وهي تقوم بدور الحائط في مواجهة طوفان المادية الصناعية الرخيصة وابتذالها، لكنها طريقة للحياة في مجتمع صناعي تغطي كل معاني التجربة الاجتماعية.
> إن الدراسات الثقافية تهتم بتوليد المعاني ونشرها في المجتمعات الصناعية [٢٩].

في ارتباط الدراسات الثقافية بالسياسة، كنقطة انطلاق وأساس تقييم، تنفصل تلك الدراسات عن القيم التقليدية للفن، الجمالية والإنسية. وفي انفصالها الكامل عن تلك القيم التقليدية يعاد تعريف وظيفة الثقافة في المجتمعات الصناعية الرأسمالية، لتصبح الجدار أو الحائط الدفاعي في مواجهة طوفان القيم المادية التي يفرزها الواقع الرأسمالي المسيطر. على هذا الأساس تتحدد وظيفة النقد الثقافي بآليات إنتاج المعاني ونشرها في المجتمعات الصناعية. والواقع أن التطورات الأخيرة التي شهدها العالم في ربع القرن الأخير على الأقل خلقت واقعا اقتصاديا جديدا، أفرز بصورة حتمية علاقات اجتماعية جديدة ومختلفة، وتبع ذلك، بالطبع، اختراق مخيف للثقافة الشعبية التي تشكل وعي الطبقة المنتجة أو العاملة بهدف تكريس قيم الطبقة المسيطرة التي تملك رأس المال، وتملك بالتالي أدوات الإنتاج ويهمها، بالدرجة الأولى، ترسيخ قيمها هي في مواجهة أي تمرد محتمل على تلك القيم. ولهذا تتولى الطبقة المسيطرة تهدئة الطبقة المنتجة عن طريق إنتاج ثقافة «موحدة» جديدة تتولى تغذية تلك الطبقة «بالوهم»، وهم الثقافة الحقيقية، وتقديم ثقافة النمط الثقافي الزائف بديلا عن ثقافة التميز والاختلاف. وحينما تواجَه ثقافة الطبقة المهيمنة بثقافة «التمرد» تقوم بتطويعها وترويضها بل ابتلاعها لتصبح جزءا من الثقافة المؤسسية.

لكننا بذلك التلخيص نكون قد تخطينا المقدمات، ووثبنا إلى النتائج في إيجاز مخل.

دعونا نعد إلى المقدمات، قبل أن نصل إلى النتائج، في بعض الأناة.

إن التعامل مع النص الأدبي من منظور النقد الثقافي يعني وضع ذلك النص داخل سياقه السياسي من ناحية، وداخل سياق القارئ أو الناقد من ناحية أخرى. وفي هذا يتحرك الناقد من منطلقات ماركسية تركز على العلاقة بين الطبقات وعلى الصراع الطبقي كعناصر تحديد للواقع الثقافي. وهكذا يصبح النص علامة ثقافية تتحقق دلالتها فقط داخل السياق الثقافي السياسي الذي أنتجها. ويلخص «جون ستوروك» هذا الموقف في تبسيط رائع، فالزهرة التي تنمو وسط الصحراء لتتفتح ثم تذوي، من دون أن يراها أو يشم رائحتها أحد، لا يمكن أن تكون علامة، لأنها لم تتخط مرحلة «الدال» إلى «مدلول» ليحققا معا معنى أو دلالة. فإذا توافر للزهرة من

يضمها إلى زهور أخرى في إكليل ويرسلها إلى صديق فقد عزيزا عليه تحولت إلى علامة تحمل رسالة أو دلالة أو معنى، معنى حدده السياق الثقافي. وهكذا يمضي «ستوروك»:

> إن طبيعة الرسالة التي تحملها علامات مثل أكاليل الزهور تحددها الثقافة التي يعيشها المرسل والمستقبل. فليست للزهور دلالات طبيعية، بل دلالات ثقافية أو تقليدية فقط... وحينما تستخدم كعلامات فإنها تدخل ما نسميه بالشفرة، وهي قناة اتصال تربط الطرفين بمثل هذه الصفقة الثقافية [٣٠].

وعلى رغم أن «ستوروك» في الإحالة السابقة يتحدث في سياق تقديم تعريف مبسط لعلم «السيميولوجيا» أو «السيميوطيقا» الحديثة، إلا أننا اقتطفنا الإحالة خارج سياقها، باعتبارها تعبيرا مناسبا عن جوهر الدراسات الثقافية بمعنى محدد: وهو ارتباط حدوث الدلالة بالسياق الثقافي الذي تقدم أو تصاغ فيه العلامة. والنص الأدبي، وهو نسق من العلامات، يصبح هو الآخر علامة لا تحقق معنى إلا داخل نسق ثقافي، قد يكون النسق الثقافي للكاتب والقارئ الذي عاصره أو نسق القارئ الحديث أو الاثنين معا. وقد سبق لنا أن أشرنا إلى أن السياق الثقافي الذي يتحدث عنه أتباع الدراسات الثقافية نسق سياسي بالدرجة الأولى. أي إن النص الذي ينتمي إلى الماضي يجب أن يفسر داخل السياق الثقافي السياسي لمؤلفه، أو داخل السياق الثقافي السياسي الذي يعيد القارئ الحديث تخيله وبناءه، أو داخل السياق نفسه للقارئ الحديث.

لكن ذلك السياق السياسي، معاصرا للنص أو حديثا، ليس سياقا مفتوحا أو مطلقا، لكنه سياق ماركسي يقوم على نقض الرأسمالية ورفض القيم المادية الجديدة التي أدخلتها على الثقافة. وبصرف النظر عن صحة الموقف الماركسي أو خطئه، أو صحة النظام الرأسمالي أو خطئه من ناحية المبدأ، فإن الواقع الذي تعيشه الثقافة منذ أكثر من ربع قرن الآن، وفي ظل التحولات الجذرية في النظام العالمي الجديد، والمحاولات الدؤوب لفرض النموذج الرأسمالي الغربي على الثقافة العالمية، باعتباره النموذج النهائي الأمثل، وما صاحب ذلك كله من سيطرة قيم اقتصاد السوق وثقافة الاستهلاك، كل ذلك يعطي مصداقية «للرعب» الذي يصور به كل من

«رفكن» و«رايان» الغول الثقافي القادم بل القائم بالفعل، في الوقت نفسه الذي يضفي فيه درجة من الشرعية المبررة للموقف التقليدي للماركسية من الرأسمالية العالمية:

> إن الماركسية ترى أن الأدب والثقافة لا يمكن فصلهما عن سياسة العلاقات الطبقية. فبالنسبة إلى ماركس فإن من يملكون الثروة في المجتمع يتحكمون أيضا في وسائل تحقيق الثروة، من المصانع والمؤسسات إلى المدارس الخاصة التي تفصل هؤلاء المقدر لهم العمل في المهن المحققة للثروة، مثل القانون والطب، وهي مجالات العمل الذهني، عن هؤلاء المقدر لهم شغل الوظائف اليدوية المتدنية الأجر. إن الأدب والثقافة بالنسبة إلى الماركسية لا يمكن أن يتحققا إلا في إطار ذلك المخطط أو البناء للعلاقات الطبقية. وما يقوله الأدب والثقافة وكيف يقولانه يحدده ذلك المخطط (مع وجود محدود للاستثناء أو الشذوذ). بصفة عامة، فإن الأدب و الثقافة يتناولان أمورا لا تتحدى الفرضيات الأساسية للبنية الطبقية للمجتمع. وإذا حدث أن اختلف صناع الأدب والثقافة مع تلك الفرضيات فسوف يتم إما إسكات أفكارهم أو التعامل معها في عنف لفظي من جانب الأجهزة الثقافية التي يتحكم فيها أصحاب القوة الاقتصادية «المستشارون» think tanks المحافظون في أمريكا، ووسائل الإعلام... إلخ [٣١].

لقد اخترنا التوقف في أناة عند تلك الإحالة المطولة لأنها تجسد الرعب الماثل بل القائم بالفعل داخل المشهد الثقافي العالمي، بعد أن زادت السنوات الأخيرة من حجم ذلك الغول الذي يهدد بابتلاع كل شيء، وتدنيس كل مقدس في الثقافة الإنسانية. ولم يكن الإحساس بالخطر مقصورا على الأحكام الماركسية، التي كان يراها البعض مبالغات متشنجة وتعصبا أعمى. وهكذا تشترك الثقافات القومية اليوم، اليسارية منها وغير اليسارية، في إدراك خطورة الموقف الحالي. إن «الغول» الذي يصفه «رفكن» و «رايان» يتمثل في تأكيد أن من يملكون الثروة، بالفعل، هم الذين يحددون أيضا طريقة جمعها، ويتحكمون في وسائل تحقيقها. ومن ثم يتحركون على محورين أساسيين:

المحور الأول هو التعليم الذي يتحكمون في مساره، ويحددون من يحق له اختيار المهن المحققة للثروة، ومن يجب عليه العمل في الوظائف اليدوية المتدنية الأجر. أما المحور الثاني فهو قبول التركيبة الطبقية التي ينتجها ذلك النظام، وتقبل القيم المترتبة عليه. وإذا حدث أن ظهر صوت معارض أو منشق فإن الطبقة المهيمنة تتولى إسكاته. وبتنمية هذين المحورين وترسيخ قيمهما يُحدَّد النسق الثقافي الذي يحدد طبيعة النصوص الأدبية وطرق تقييمها في الوقت نفسه.

هذا التجميد أو التثبيت للعلاقات الطبقية الذي يجب أن تعكسه النصوص الأدبية هو، على وجه التحديد، ما تتمرد عليه الدراسات الثقافية ذات النزعة الماركسية الواضحة. وفي هذا يركز أتباع الدراسات الثقافية، انطلاقا من معطيات ماركسية واضحة، على رفض الوحدة الزائفة التي تبدو فوق سطح المجتمعات الرأسمالية، وعلى نفي ذلك الاستقرار الظاهري في العلاقات الطبقية التي تحاول الطبقة المهيمنة، الطبقة صاحبة السلطة والمصلحة، ترسيخه. وبدلا من الوحدة الزائفة والاستقرار المخادع، يحاول النقد الثقافي، في تعامله مع النصوص الأدبية، إبراز الصراع الطبقي الدائم الذي تحاول أثناءه كل طبقة ترسيخ القيم الثقافية التي تخدم مصالحها هي. في ذلك الصراع الطبقي تحدد القوة أو السلطة power طبيعة العلاقات الاجتماعية، ومن ثم طبيعة المنتج الثقافي.

وهكذا يرفض «جون فيسك» هذه الوحدة الزائفة وذلك الاستقرار المخادع، فالمجتمع الرأسمالي الجديد لم يعد يعيش التمزق الطبقي فقط، بل إنه يعيش ذلك التمزق مكررا على أكثر من محور: محاور الجنس والعرق والقومية والجماعة العمرية والدين والمهنة والتعليم والانتماءات السياسية:

> المجتمع، إذن، ليس كلا عضويا بل شبكة معقدة من الجماعات، كل منها لها مصالحها المختلفة وترتبط بعضها ببعض على أساس علاقات قوتها مع الطبقات المهيمنة. والعلاقات الاجتماعية تفسَّر على أساس القوة الاجتماعية، على أساس أن السيطرة أو الخضوع داخل بنية لا يكون في حالة ثبات أبدا، بل موقعا للتنازع والصراع. والقوة الاجتماعية هي القدرة على توظيف البناء الاجتماعي ككل في خدمة

مصالح طبقة الفرد أو جماعته، أما الصراع الاجتماعي - أو، من منظور الماركسية التقليدية - الصراع الطبقي، فهو منازعة الجماعات المقهورة أو الخاضعة على هذه القوة . وفي مجال الثقافة فإن هذا التنازع يأخذ شكل الصراع من أجل المعنى، صراع تحاول في أثنائه الطبقات المهيمنة جعل المعاني التي تخدم مصالحها جزءا من المعاني العامة للمجتمع ككل، بينما تقوم الطبقات الخاضعة بمقاومة ذلك بطرق شتى وبدرجات متفاوتة، محاولة تحقيق معان تخدم مصالحها هي [٣٢].

ليكن واضحا أن المعاني التي يتحدث عنها السياق ليست معاني النصوص، بل القيم التي ترسخها هذه الثقافة وهي في حالة صراع طبقي لا يهدأ. فالطبقات المهيمنة، في صراعها مع الطبقات الخاضعة على القوة، تحاول ترسيخ المعاني أو القيم التي تخدم مصالحها، وفي الوقت نفسه فإن الطبقات الخاضعة أو المقهورة التي تنازعها السلطة تقوم بمقاومة محاولات الطبقات المهيمنة، في محاولات مستمرة من جانبها لتحقيق وترسيخ المعاني التي تخدم مصالحها. وذلك على وجه الدقة مفهوم الصراع الطبقي أو الاجتماعي من منظور ثقافي.

لقد كانت لهذا التفسير الثقافي للصراع الطبقي دلالات بالغة الأهمية، بل الخطورة تفسر الكثير مما يحدث في عالمنا اليوم على مستوى الثقافة الراقية high culture والثقافة الشعبية mass culture سواء اتفقنا مع الموقف الماركسي في جوهره أو اختلفنا. وسوف نستمر مع هذه الدلالات والنتائج بالقطع، لكننا نعرج في عجالة على نتائج ذلك التفسير للصراع الاجتماعي أو الطبقي على موقف النقد الثقافي من النص الأدبي ونظرته إليه. أبرز هذه النتائج: ١- ما سبق أن توقفنا عنده أثناء مناقشتنا للمادية الثقافية والتاريخية الجديدة والماركسية الجديدة من رفض استقلالية النص واكتماله خارج سياقيه التاريخي والاجتماعي، مما يعنيه ذلك من عدم قدرة النص على احتواء معنى وتوصيله خارج ذلك السياق. ٢- إن النص ليس أكثر من موقع للصراع الطبقي المستمر، وإن تحليل النص أو تفسيره ينطلق من إدراكنا لهذه الحقيقة. وهذا يعني في الواقع وإن الأمر لم يعد قاصرا على التعامل مع النص داخل سياقه السياسي، أو داخل السياقات السياسية التالية التي يوضع

داخلها، بل إنه يعني أن القراءة السياسية تُفرَض على النص فرضا من جانب الناقد الذي لا يستطيع أن ينفصل، بدعوى موضوعية زائفة، عن سياقه السياسي، وهذا هو أساس الالتزام السياسي في نقد النص.

هذا الالتزام السياسي من جانب الناقد، الذي يحدده سياقه السياسي الحديث، يفسر القراءات اللافتة للنصوص التاريخية، مثل نصوص شكسبير. وفي هذا السياق يكتب «وولتر كوهين»: «لقد انحازت الغالبية العظمى للكتابات السياسية الأخيرة عن شكسبير إلى ضحايا سلطة الدولة، والتراتب الطبقي class hierarchy والسلطة الأبوية والتفرقة والإمبريالية. ونستطيع القول إنه انحياز لا يتفق فقط مع الموضوعية العلمية بل إنه ضروري أيضا لتلك الموضوعية» (٣٣). ومما لا شك فيه أن بعض القيم السياسية والثقافية التي يؤكدها أو يرفضها النقد السياسي لم يكن لها وجود داخل السياق الثقافي والسياسي الذي أنتج مسرحيات شكسبير. لكن هذا ما يفعله النقد السياسي، أو بالأحرى النقد الثقافي وقد تحول سياسيا، مع النص:

> إن أحد أهداف النقد السياسي هو استكشاف الوظائف الأيديولوجية للنصوص في مراحل تاريخية متنوعة وفي ممارسات ثقافية متباينة. ومع ذلك، فإن أحد الأهداف الأخرى للنقد السياسي ليس فقط وصف الاستخدامات السياسية للنصوص، بل أيضا اتخاذ مواقف حيالها: مثل تحدي بعض الممارسات النقدية والمسرحية والتربوية ذات الصلة بشكسبير وتشجيع ممارسات أخرى. باختصار، إنه ممارسة نقدية يقوم فيها الناقد بالاعتراف بموقفه المنحاز داخل التركيبة الاجتماعية بدلا من ادعاء موضوعية مثالية (٣٤).

إن ما يقوله «هوارد» و «أوكونر» لا يعبر فقط عن موقف النقد السياسي (الثقافي) من النص وسلطته، بل يحدد أيضا الخطوط العريضة والأساسية للتعامل مع النص. دعونا نطبق كلا من الموقف والمنهج على إحدى مسرحيات شكسبير المعروفة وهي «ماكبث» النقد السياسي لتلك التراجيديا لابد أن يبدأ من استكشاف وظيفة بل استخدام use النص داخل الممارسة الثقافية للعصر الإليزابيثي من منظور سياسي ـ ماركسي، بالطبع. لن يجد الناقد الثقافي صعوبة في تأكيد أن النص يركز على تجسيد قيم أو معاني الطبقة الحاكمة

وترسيخها. فالملك رجل طيب وحاكم عادل تهدد سلطته بعض الفورات القومية، وعدالة مقاومته لثورة المتمردين ومحاربتهم أمر مسلم به في النص، ولهذا لا يتعرض له شكسبير. إننا نتعامل مع صورة إقطاعية للعالم يجلس فيها الملك فوق قمة الهرم الاجتماعي، ويتحصن في موقعه، بل يكتسب شرعية وضعه من الحق الإلهي للملوك. وحينما يجرؤ أحد الرعايا ـ فماكبث على رغم انتمائه إلى طبقة النبلاء ليس أكثر من أحد الرعايا ـ على إزاحة الملك الشرعي بقتله وتنصيب نفسه ملكا على اسكتلندا يهز أركان النظام الطبيعي للكون. وهكذا تعم الفوضى الضاربة عالم المسرحية، ولا يعود النظام إلى ذلك العالم إلا بعد استبعاد العنصر المشاغب بقتله وعودة أحد أبناء الملك الشرعي لحكم البلاد. تلك ولا شك هي الوظيفة أو الاستخدام الأيديولوجي للنص في عصر كان شكسبير فيه مرتبطا بالبلاط من ناحية، وكان تقبل النظام الطبقي والتراتب في السلطة جواز مرور نصوصه إلى خشبة المسرح، من ناحية ثانية . ولم يكن شكسبير وحده في ذلك، إذ إن ذلك هو التراتب الذي تقبله المجتمع الإليزابيثي، باعتباره العمود الفقري للتوازن والانتظام اللذين تميز بهما العصر الإليزابيثي، ولو ظاهريا فقط.

وحينما ننتقل إلى مرحلة تاريخية مختلفة، لها ممارساتها الثقافية والسياسية الخاصة بها، مثل القرن العشرين مثلا، ونعيد استكشاف وظيفة النص واستخدامه من ذلك المنظور المختلف، فإن الناقد الثقافي الحديث لا يكتفي بالاستخدام السياسي للنص في ترسيخ النظام الطبقي وتراتب السلطة في العصر الإليزابيثي بل «يتخذ موقفا واضحا من ذلك الاستخدام»، متحديا بعض تلك القيم ومشجعا لأخرى. أولى القيم التي يتحداها الناقد الحديث من منظور ممارسته السياسية المختلفة هو فلسفة الماهوية السياسية Essentialism التي تحكم أحداث المسرحية من أولها إلىٰ آخرها. وقد سبق أن أشرنا إلى أن فلسفة الماهوية تقوم على مبدأ قبول قيم بعينها، باعتبارها ثوابت لا تقبل الشك، ويتم في ضوئها تحديد الموقف من القيم الأخرى. وتقوم الماهوية السياسية في المسرحية على التراتب الطبقي للسلطة في العصر الإليزابيثي الذي يضع الملك على قمة الهرم، حيث يملك، من موقعه المحصن بالحق الإلهي للملوك، الأرض ومن عليها، ثم تليه طبقة النبلاء في المنطقة الوسطى ثم عبيد الأرض. وتجسد المسرحية أيضا فلسفة الماهوية في

مقابلتها بين ثوابت الخير والشر في شخصيتي «بانكو» و«ماكبث». «بانكو»، مثلا، بمجرد رصد تأثير الساحرات الثلاث (تجسيد الشر) على صديقه «ماكبث» يحذره من تصديق نبوءاتهن باعتبارهن عناصر شر. تلك هي الثوابت الماهوية، الفلسفية والميتافيزيقية، التي يبدأ الناقد الثقافي بتحديها ورفضها، في محاولة لتقديم قراءة جديدة وطرح فرضيات تختلف عن الثوابت الماهوية.

بعد تلك «التعريجة» المطولة بعض الشيء، دعونا نعد إلى النتائج المترتبة على ذلك التفسير الثقافي للصراع الطبقي الذي يتبناه النقد الثقافي والذي عبر عنه «جون فيسك» في إحالة سابقة.

في الإحالة السابقة لـ «فيسك» تحدث الرجل عن مبدأ «القوة» الذي يحكم علاقة الطبقات الدنيا بالطبقات التي تملك مقومات القوة، وأن هذه العلاقة ليست في حالة ثبات في أي وقت من الأوقات، إذ إن الطبقة التي تملك القوة تحاول توظيف البناء الاجتماعي، ككل، في خدمة مصالحها هي، وذلك عن طريق جعل المعاني التي تخدم مصالحها جزءا من المعاني العامة للمجتمع، ككل، بما في ذلك الطبقات الدنيا أو العاملة، وفي الوقت نفسه، فإن الطبقات الخاضعة أو المقهورة أو المستغلة تعيش حالة مقاومة مستمرة لتلك القيم وتحاول تقديم قيم ومعان بديلة تخدم مصالحها هي الأخرى. وقد انتهى «فيسك» في حينه إلى أن هذا هو التفسير الثقافي للصراع الطبقي الذي يحول ذلك الصراع إلى عملية شد وجذب، عملية مناورات ومخادعة مستمرة بين الثقافة العليا High culture والثقافة الشعبية mass or popular culture، وهي مناورات يبدو أن اليد العليا فيها كانت حتى الآن للثقافة العليا، ثقافة الطبقة المهيمنة، ثقافة اقتصاديات السوق وقوانين الاستهلاك. إذ إن شواهد الأمور تؤكد أن ثقافة الطبقة المهيمنة قد استطاعت، عن طريق مناورات معقدة، وعمليات خداع نجحت في بيع الوهم إلى الطبقات المقهورة، احتواء حركات التمرد المتتالية وفرض قيمها ومعانيها هي على تلك الطبقات الدنيا، وإقناعها بأن تلك القيم والمعاني هي قيمها ومعانيها التي تحكم بها.

لنتوقف عند بعض نماذج التمرد التي مارست أثناءه الطبقات المقهورة حق المقاومة، وما آلت إليه تلك الحركات في نهاية الأمر. أبرز تلك الحركات التي مارست حق مقاومة المؤسسة الرأسمالية وقيمها

هي حركة المقاومة الشبابية في الولايات المتحدة التي بدأت في الستينيات، وتزايد إيقاعها أو رفضها للمؤسسة مع تزايد التورط الأمريكي في فيتنام، ونجحت في نهاية الأمر في إرغام «ليندون جونسون» على عدم ترشيح نفسه لفترة رئاسة ثانية وجاءت بـ «رتشارد نيكسون» إلى البيت الأبيض بتذكرة الانسحاب من فيتنام. في تلك الفترة قدمت حركة المقاومة مفهوم الثقافة البديلة alternative culture أو الثقافة المعارضة للمؤسسة. ويحدد «ستيوارت أوين» معالم الحركة عام ١٩٨٨:

> منذ الستينيات فصاعدا جاءت إلى الوجود ثقافة بديلة أو ثقافة معارضة فضفاضة التعريف، ثقافة معنية بأسئلة حول الحرب والبيئة والمساواة الجنسية والعرقية والظلم العالمي، وثقافة استهلاك تجارية وسطحية بشكل صارخ. وفي ثنايا مدها وجزرها عبرت ثقافة المعارضة تلك عن نفسها بعدد من الطرق. وقد كانت المقاومة السياسية وتحدي الوضع القائم للقوة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية من بين أكثر أشكال التعبير تكرارا، إضافة إلى رفض القيم الغالبة والمكررة للثقافة الاستهلاكية للطبقة الوسطى البيضاء. وقد أكدت تلك الأفكار أهمية المحاولات لتشكيل ثقافة بديلة يقوم رموزها برفض المجتمع «الرسمي» وحكمه، مع الأمل في التمهيد لطريقة حياة أكثر صدقا وديموقراطية [٣٥].

أين ذهبت تلك الطموحات المتمردة؟ وإلى أي شيء انتهت؟ وهل نجحت فعلا في التأسيس لثقافة بديلة في مواجهة الثقافة المهيمنة؟ وهل نجحت بعض حركات التمرد التالية في السبعينيات والثمانينيات في مقاومة ثقافة المؤسسة الرأسمالية وثقافة الاستهلاك التي تروج لها وفي تقديم ثقافة بديلة؟

جميع الشواهد تؤكد أنه لم يتحقق شيء من تلك الطموحات، وأن ثقافة المؤسسة المهيمنة قد نجحت في اختراق الثقافة الشعبية بل في إقناع الطبقات المنتجة بتبني قيم المؤسسة والطموح إلى تحقيقها. ويؤكد «بيير بورديه» أنه «من السهل إثبات أن مظاهر أسلوب الحياة للطبقات المقهورة،

وبسبب الإحساس بعدم الكفاءة أو الفشل أو عدم استحقاقهم للثقافة، تعني ضمنا الاعتراف بالقيم المهيمنة» [٣٦] وبدلا من تحقيق ثقافة المعارضة أو المقاومة البديلة، أصبحت الطبقات المطحونة تطمح في حنين واضح، على حد قول «بورديه»، إلى تحقيق قيم ومعاني ثقافة الطبقات المهيمنة نفسها. وحيث إنها لا تملك الثروة - التي تتحكم الطبقات المهيمنة، بالطبع، في شروط تحققها - التي تمكنها من معايشة القيم الأصيلة للثقافة العليا الراقية، مثل حضور الحفلات الموسيقية أو اقتناء اللوحات الفنية الأصلية أو مشاهدة عرض للأوبرا، بل حتى التمتع بما يتمتع به أعضاء الطبقات المهيمنة من منتجات مادية، تحولت تلك الطبقات إلى وهم النسخ الزائفة التي توفرها لها الطبقات المهيمنة بسخاء متعمد وبأسعار في متناول أيدي الجميع، وإلى الاكتفاء بدور المتفرج المتحمس لإنجاز الآخرين بدلا من تحقيق إنجاز حقيقي خاص به. ويصور «بورديه» مرة أخرى حالة «الزيف» الجديدة، أو الأكذوبة التي تبيعها الطبقات المهيمنة للطبقات المقهورة في تفصيل يثير الرثاء:

> بقدر غياب منتجات الرفاهية: الويسكي أو اللوحات الفنية، الشمبانيا أو حفلات الموسيقى، الرحلات البحرية أو المعارض الفنية، الكافيار أو التحف، فإن أسلوب حياة الطبقة العاملة يتصف بحضور العديد من البدائل الرخيصة لتلك المنتجات النادرة: «النبيذ الأبيض الفوار» بديلا عن الشمبانيا، الجلد الصناعي بديلا عن الجلد الطبيعي، النسخ بديلا عن اللوحات، وجميعها مؤشرات على الحرمان الذي تعيشه القوة الثانية [الطبقة المقهورة] التي تقبل تعريف [الطبقة المهيمنة] للمنتجات التي تستحق الاقتناء [٣٧].

إن جزئيات الصورة السابقة لا تقتصر على تقبل أعضاء الطبقات المقهورة لزيف حياتهم، والعيش مع الزيف أو «الأكذوبة» البديلة في غيبة الشيء الحقيقي، بل تغطي أيضا تقبل قيم الطبقات المهيمنة وتعريفها للأشياء التي تستحق الاقتناء والمعاني الجديرة بالتحقق. أي إن الطبقات العاملة فشلت على أكثر من مستوى: فقد فشلت أولا في مقاومة سيطرة قيم ومعاني الطبقات المهيمنة في عملية الصراع الثقافي بين الطبقات، ثم

فشلت ثانيا في تطوير ثقافة بديلة، وفشلت أخيرا، وهو أخطر أشكال فشلها، عندما سمحت للطبقات المهيمنة أن تفرض عليها قيمها ومعانيها، ثم تقبلت الأكذوبة بديلا عن الحقيقة.

وذلك، على وجه التحديد، ما يمكن أن نسميه باختراق الثقافة الشعبية.

ومن المفارقات اللافتة أن العلم الذي اتخذه ثوار أكتوبر عام ١٩١٧ إلها جديدا في حلمهم بتحديث العقل الروسي، وتحقيق عصرنة طريقة الحياة، هو «العلم» نفسه الذي كان أداة فرض الهيمنة على الطبقات العاملة المقهورة، واختراق ثقافتها في العقود الأخيرة من القرن نفسه. إذ إن التطورات التكنولوجية التي صاحبت التقدم العلمي أو ترتبت عليه هي التي يسرت في نهاية الأمر عمليات الإنتاج الجماعي النمطية mass production وفرض ثقافة النمط بديلا عن الإنجاز الفردي والتفرد. وفي الوقت نفسه، فإن تطور المجتمعات الرأسمالية أدى في نهاية الأمر إلى سيطرة الطبقات ذات السلطة أو القوة أو الهيمنة على آليات التكنولوجيا، مما مكنها من فرض قيمها الثقافية في نهاية الأمر عن طريق تحكمها في منافذ الإنتاج والتوزيع، وطبيعة المنتج النمطي. وفي تنبؤ مبكر وضع كل من «ماكس هورخيمر» و «تيودور أدورنو»، في الأربعينيات على وجه التحديد، أيديهما على التحولات الجديدة التي ستؤدي إلى اختراق الثقافة الشعبية بالكامل بعد ذلك بعقود قليلة:

> إن الأطراف التي يهمها الأمر تفسر الثقافة بمفردات تكنولوجية. فيقال إنه بسبب اشتراك الملايين في الثقافة تصبح إجراءات محددة لإعادة الإنتاج ضرورية، إجراءات تؤدي بصورة حتمية إلى إشباع احتياجات متماثلة في أماكن متعددة بمنتجات متماثلة. ويقال إن التناقض الفني بين مراكز الإنتاج القليلة وذلك العدد الكبير المنتشر على نطاق واسع لنقاط الاستهلاك يتطلب تنظيما وتخطيطا عن طريق الإدارة... إن المنطق التكنولوجي هو منطق الهيمنة ذاتها ... [منطق] حوَّل تكنولوجيا صناعة الثقافة إلى مجرد إنتاج جماعي موحد المقاييس [٣٨].

وكلمات «هورخيمر» و«أدورنو» في الواقع لا تحتاج إلى تعليق. نستطيع فقط أن نشير إلى أنهما حينما تحدثا عن الحاجة إلى التنظيم والإدارة لم يدر بخلدهما تطور تلك الحاجة إلى علوم إدارة معقدة، وترتيبات تنظيمية وإدارية

مركبة، أدت في السنوات الأخيرة من القرن إلى ظهور الشركات العملاقة، وإلى تحول النظام الاقتصادي إلى «غول» يهدد كل شيء، ليس فقط في ما يختص باحتياجات الناس وطرق إشباعها، بل في ما يتعلق أيضا بأذواقهم وطرائق حياتهم وثقافتهم.

لقد تحول النص، إذن، من منظور النقد الثقافي إلى شيء آخر، إلى وثيقة تعكس القيم الأيديولوجية والسياسية السائدة من ناحية، وتتخذ نقطة انطلاق لإعادة تصور تلك القيم وإعادة بنائها في ظل صراع طبقي ثقافي لا يتوقف، من ناحية ثانية.

وفي اليوم الذي حمل فيه النص كل هذه السلطات ضربت سلطته كنص إبداعي.



7 الخروج من التيه

أ ـ قبل الخروج

قبل أن نضع أيدينا على الخيط القادر على إخراجنا من التيه النقدي كما عاشته الثقافة/ الثقافات الغربية لما يقرب من نصف قرن، وعاشته أيضا الثقافة العربية التي اختار بعض مفكريها الانبهار بالحداثة وما بعد الحداثة، بل ما بعد بعد الحداثة الغربية لما يقرب من ربع قرن، لنا وقفة لابد منها نضع فيها النقاط فوق بعض الحروف المؤجلة حتى الآن.

في محاولتنا لتحديد الخيط الذي يستطيع أن يقودنا، بعد ضياع طويل، إلى خارج التيه النقدي، لا نستطيع ادعاء القدرة على تحديد باب الخروج النهائي من التيه النقدي الغربي. إذ إن التيه النقدي الغربي ارتبط حتى الآن بسياقات تاريخية وفلسفية وحضارية وثقافية غربية خالصة. وليس من حق مفكر أو مثقف من خارج هذه الشبكة المعقدة من السياقات أن يفرض حلا، أو حلولا، لا ينبع من هذه السياقات ذاتها. العملية حتى ليست عملية حق أو «لا حق» مبدئي في ذلك، بل إنها ـ ودون أي محاولات للتواضع ـ عملية قدرة على تخيل «المخرج» ثم فرضه. أي إن الحل يجب

«لقد خرجنا من التيه أخيرا. نعم، نحن الآن خارج التيه بالفعل، حيث كل شيء له معنى، أو هكذا يجب أن يكون»

المؤلف

أن يجيء من أحد أبناء تلك الثقافة/الثقافات، لأنه بالقطع سوف يكون أقدر من غيره، من مؤلف الدراسة الحالية على الأقل، على فهم تلك الثقافة وتحديد أبعاد الأزمة واقتراح الحلول المناسبة التي يمكن أن تلقى قبولا من جانب أبناء تلك الثقافة/الثقافات. فأهل مكة بالقطع أدرى بشعابها. وكاتب الدراسة الحالية، والذين يعرفونه جيدا يعرفون أنه إنسان قليل الادعاءات بطبعه، لا يستطيع الادعاء بأنه يعرف جميع شعاب الثقافة/ الثقافات الغربية. ثم إنه لا يستطيع تصور نفسه في وضع يتيح له تقديم النصيحة للمثقف الغربي، ناهيك عن أن ذلك المثقف الغربي قد يرى أنه لا وجود لتلك الأزمة حقيقة، وأنها من صنع خيال ذلك المؤلف الدخيل.

لكن الشعور بالأزمة التي وصلت إليها الاتجاهات النقدية داخل خيمة الثقافة/الثقافات الغربية ليس من صنع خيالنا. فالإحساس بالأزمة قائم وله شواهده العديدة. وقد كان ذلك الشعور بالأزمة في الواقع هو الذي دفع المثقف الغربي على جانبي الأطلنطي إلى البحث عن نظرية أو نظريات نقدية بديلة، حينما وصل الناقد التفكيكي بفكره إلى ذروة العدمية والاغتراب والغموض. وقد كانت الاتجاهات الجديدة التي اكتظت بها الساحة النقدية في رد فعلها ضد التفكيكية تجسيدا إيجابيا للشعور بالأزمة ومحاولة جادة لتقديم بدائل نقدية، أو للهروب من براثن «النظرية» والخروج من التيه. وبدلا من تحقيق الخروج النهائي من التيه قادتنا تلك الاتجاهات إلى أبعاد جديدة داخله. فالعودة إلى النص تحولت إلى دعوة صريحة إلى «استخدام use» - نعم، استخدام - النص كوثيقة تاريخية واجتماعية. وقد كانت نقطة ضعف تلك الاتجاهات، وفي مقدمتها المادية الثقافية والتاريخية الجديدة والماركسية الجديدة وما بعد الكولونيالية ثم النقد الثقافي في انتماءاتها وتبنيها للموقف الماركسي كنقطة إحالة مرجعية تتم في ضوئها الممارسات النقدية في تحليل النص الأدبي وتفسيره.

ولابد أن التطورات السياسية الأخيرة على الساحة الدولية سوف تضع تلك الاتجاهات اليسارية النزعة، إن لم تكن قد وضعتها بالفعل، في مأزق لا تحسد عليه. لقد كانت أزمتها حتى سنوات قريبة تتمثل في عجزها عن تحقيق تقبل واسع لموقفها النقدي داخل الولايات المتحدة على وجه التحديد. فالولايات المتحدة ظلت، منذ انتهاء تجربة سنوات المد الاشتراكي في

الثلاثينيات بالسرعة نفسها التي بدأت بها، تنظر إلى الفكر اليساري في شك دائم. صحيح أن ذلك الشك لم يتحول إلى خوف مرضى من كل ما هو أحمر the red scare إلا في السنوات القليلة للماكارثية (١٩٥٠ ـ ١٩٥٤)، لكن جذور الخوف «الماكارثي» والشك المقيم مازالت حتى اليوم تضرب في أعماق التجربة الأمريكية، يزيد من امتدادها وتوغلها نجاح تجربة مجتمع الرفاهية التي تعيشها الولايات المتحدة، مما أعاد الحياة إلى الحلم الأمريكي خاصة بعد تفكيك الاتحاد السوفييتي وفشل التجربة الماركسية. كل تلك العوامل حددت درجة «القبول» للاتجاهات النقدية الأخيرة ذات الميول اليسارية أو الماركسية داخل الثقافة الأمريكية.

لكن الجديد أن الأمر اليوم، وبعد أن تأكد للجميع، داخل الولايات المتحدة وخارجها، أن القرن الجديد هو الزمن الأمريكي، زمن الإمبراطورية الجديدة، لم يعد أمر «تحديد القبول». إذ إن التطورات الأخيرة قد وضعت تلك التيارات الجديدة في مأزق حقيقي لم تتضح أبعاده بعد. إن بداية الزمن الأمريكي لا تشهد سيطرة اليمين الأمريكي فقط على وسائل إنتاج الفكر والثقافة والقرارات السياسية المؤثرة في مصير العالم، لكنها تشهد أيضا محاولات جادة لفرض النموذج الحضاري والثقافي الأمريكي على العالم باعتباره النموذج النهائي والأمثل الذي «انتهت» إليه الحضارة الإنسانية، نموذج «فرانسيس فوكوياما» الذي بدأ تطبيقه بالفعل، وبالقوة العسكرية حينما يلزم الأمر. وهكذا لم تعد صعوبات النقد الثقافي، بتفريعاته المختلفة، تقتصر على «القبول المحدود» الذي تحول ولا شك إلى ضيق صريح بالفكر الماركسي، بل رفض قاطع، سوف يكشف عن نفسه عاجلا، لذلك الفكر. ماذا يتوقع العالم من فكر يميني متطرف يعيش حالة من الانتشاء بانتصاراته؟ قد يطول الأمر قليلا أو يقصر، لكن السنوات القادمة سوف تشهد بالقطع اتجاهات نقدية جديدة ترفض الفكر اليساري التقدمي وتدعو إلى فكر يتفق مع المزاجين الثقافي والسياسي السائدين اليوم داخل معسكر القوة المهيمنة الجديدة. تلك هي الأزمة الجديدة التي تعيشها الاتجاهات النقدية ذات النزعة اليسارية.

وهي أزمة تضع بعض النقاد العرب، ولا شك، في أزمة أكثر خطورة وإلحاحا. في انبهارنا بمنتجات العقل الغربي منذ ما يقرب من قرن حتى الآن تسابقنا في النقل عن الآخر والأخذ منه. حدث ذلك في عشرينيات القرن

الماضي. وهو انبهار عبر عنه العقاد والمازني في «الديوان»، وميخائيل نعيمة في «الغربال». واستمر الاتجاه نفسه، مع درجة أكبر من النضج الذاتي، وربما درجة أقل من الانبهار بالعقل الغربي، حول منتصف القرن حينما تبنى البعض مبادئ الواقعية الاشتراكية، بمسمياتها المختلفة، وتبنى البعض الآخر مبادئ النقد الجديد أو التحليلي. ثم جاء الطوفان حينما استغل بعض النقاد العرب الرغبة المشروعة التي اجتاحت العالم العربي في تحديث العقل العربي في أعقاب هزيمة ١٩٦٧، والتي اعتبرها الجميع ومن دون مبالغة هزيمة للعقل العربي، استغل هذا البعض تلك الحاجة وتبنوا الحداثة الغربية في خلط واضح بين «الحداثة» و«التحديث». وهكذا تحول المشهد النقدي العربي من تأثر الجيل السابق مباشرة، جيل لويس عوض ومحمد مندور وغنيمي هلال ورشاد رشدي، إلى عمليات نقل كاملة عن المذاهب النقدية الغربية الحداثية وما بعد الحداثية من دون إدراك، كما سبق أن أكدنا في «المرايا المقعرة»، للاختلاف بين الثقافتين الغربية والعربية، وللخطر الذي تمثله تلك التبعية. وهكذا توالت عمليات النقل: من البنيوية إلى التفكيك، وأخيرا، إلى النقد الثقافي. وحيث إن التطورات السياسية الأخيرة منذ بداية القرن الحالي تحدث بإيقاع أسرع كثيرا من أن تلاحقه أي اتجاهات نقدية، فإن الأمر قد يستغرق بعض الوقت قبل ظهور تيارات نقدية تتفق مع سيطرة اليمين المتطرف على مقدرات السياسة الأمريكية. أي إننا نعيش اليوم، ولبضع سنوات قادمة، في الواقع، فراغا حتميا داخل الساحة النقدية. ماذا سيكون عليه موقف النقد العربي الذي بدأ أخيرا فقط في اكتشاف النقد الثقافي وتبنيه، تماما كما تبنينا كل الاتجاهات النقدية الغربية من قبل؟ لم تعد الأزمة، إذن، مقصورة على تبعيتنا للفكر الغربي ونقل مذاهبه النقدية متأخرين، وفي أحيان كثيرة بعد أن يكون نجم تلك المذاهب قد بدأ يأفل داخل السياق الثقافي الذي أفرزها، كما هي الحال اليوم ونحن نحتفي بالنقد الثقافي في الوقت الذي دخل فيه ذلك الاتجاه مرحلة الاحتضار الأخيرة. ماذا سنفعل نحن هنا، في العالم العربي، أثناء فترة الانتظار القادمة التي قد تطول أو تقصر؟ هل نستمر في اجترار مفاهيم ومبادئ البنيوية والتفكيك والنقد الثقافي، ومن قبلها النقد الجديد والواقعية الاشتراكية؟ أم ننتهز الفرصة ونطور مذهبا نقديا عربيا أصبحت الحاجة إليه اليوم، في عصر تهدد فيه الثقافة المهيمنة بابتلاع أو محو الثقافات القوية، أكثر إلحاحا من أي يوم مضى؟

والواقع أن تلك التساؤلات كانت الدافع الحقيقي وراء كتابة المؤلف الحالي، الذي نعتبره استمرارا للمحاولة السابقة للتأسيس لنظرية نقدية عربية في «المرايا المقعرة». في المؤلف السابق حاولنا إزاحة التراب، في إعادة قراءة ندعي أنها تختلف عن إعادات القراءة السابقة لتراث البلاغة العربية. وفي المؤلف الحالي توقفنا طويلا عند هول التيه الذي دخلناه عن طواعية كاملة، بل عند الخطر الذي يجسده غول «النظرية». لقد دخلنا ذلك التيه، وعمدنا في أحيان غير قليلة حتى الآن إلى خلق الإحساس بذلك التيه عند قارئ الدراسة حتى نؤكد ضرورة الخروج النهائي منه. بهذا المفهوم فقط يمكن تحديد العلاقة بين الدراسة الحالية وبين البحث عن نظرية نقدية عربية بديلة في «المرايا المقعرة»، بل بين هذه الدراسة وبين «المرايا المحدبة»، مع التأكيد الذي لا نمل من ترديده بأن دعوتنا لا تعني من قريب أو بعيد تبني العزلة الثقافية بديلا جديدا، لأن العزلة أصبحت ترفا مستحيلا حتى لمن يريدها، وأن المبدأ الصريح الذي نتبناه قائم على أنه إذا كان ما يجيئنا من الغرب ليس خيرا كله، فهو أيضا ليس شرا كله، وأن تطوير مشروع نقدي عربي خاص بنا يقوم على الاتصال بالآخر الثقافي من ناحية، وبجذورنا البلاغية من ناحية أخرى، أصبح ضرورة بقاء، وأن ذلك المشروع سوف يكون «هويتنا الواقية»، على حد تعبير العقاد في مرحلة نضجه الفكري. ودعوتنا أيضا لا تعني، كما يحلو للبعض أن يردد في سذاجة، عودة إلى الجدل بين القديم والجديد. إن تقييم مشروعنا يتطلب قراءة أكثر موضوعية وأقل تحيزا.

وإذا كنا قد نفينا أي ادعاءات بالقدرة على تقديم حلول للخروج من أزمة المشهد النقدي الغربي، فإننا لا نستطيع أن نتنازل عن حقنا في اقتراح حلول للخروج من أزمة المشهد النقدي العربي، دون أي ادعاء بأن ذلك الحق مقتصرا على فرد بعينه. إن البحث عن نظرية نقدية عربية بديلة مسؤولية جيلنا بكامله. وفي الوقت نفسه فإن أي حلول قد نقترحها للخروج من التيه مبرأة تماما من أي ادعاءات بصحتها. ما نقدمه هنا ليس أكثر من اجتهاد فكري لوجهة نظر تقبل الاتفاق والاختلاف. والاختلاف في حالتنا قد يكون أكثر أهمية من الاتفاق، خاصة أننا عارضنا، منذ اهتمامنا الأخير بواقع النقد العربي، أحادية النظرة والاحتكار الذي مارسه الحداثيون العرب للمشهد النقدي لما يقرب من ربع قرن. وحينما يكون الاختلاف موضوعيا بعيدا عن الهوى فإنه يحقق ثراء الجدل الذي يتفق في النهاية عند الهدف الأخير، وهو خير الثقافة العربية.

بعد هذا الإيضاح الجوهري لتأكيد أن ما نحاول تقديمه ليس أكثر من اجتهاد شخصي اخترنا به الاختلاف مع البعض، من دون أن نقصد إلى استفزاز أحد، أو التسفيه من رأيه أو موقفه النقدي، اجتهاد دفعنا إليه قدر غير قليل من الانزعاج من واقع المشهد النقدي العربي في نهاية القرن العشرين، وهو انزعاج سرعان ما تحول إلى «رعب» حقيقي من الواقع الدولي الجديد بنظامه العالمي الذي يهدد بمحو الثقافات القومية بالكامل. ومن ثم فإن الخروج من التيه النقدي، الذي أدخلتنا فيه المذاهب والاستراتيجيات والاتجاهات الحداثية وما بعد الحداثية الغربية، يفرض علينا البحث عن نظرية عربية بديلة تلقي عندها سفينة الثقافة العربية مراسيها حماية لها من أنواء المشهد الدولي ثقافيا وسياسيا.

لا نذكر على وجه التحديد عدد المرات التي أكدنا فيها أن الدعوة إلى تطوير نظرية نقدية عربية بديلة لا تعني الدعوة للعزلة أو رفض الآخر الثقافي. وحتى حينما أعادتنا تلك الدعوة إلى البلاغة العربية القديمة في «المرايا المقعرة» فإن الهدف لم يكن، كما روج البعض في سطحية فكرية، إحياء الصراع التقليدي بين الجديد والقديم، لأنه صراع غير وارد في المقام الأول في عصر يحيط فيه بنا الجديد والمتغير في جميع الاتجاهات إلى درجة لا يستطيع معها أي إنسان الفكاك من دائرته. لكنها دعوة إلى تحديد بعض جذورنا القوية الضاربة في أعماق الوعي العربي. وحينما ارتحلنا إلى عبد القاهر الجرجاني وسبقه اللغوي والنقدي الفذ لكل من انبهرنا بهم طوال القرن العشرين لم يكن الأمر، مرة أخرى، دعوة إلى الانتقال بقضنا وقضيضنا إلى خيمة البلاغي العربي الأشهر أو خيمة غيره من مشاهير البلاغيين العرب. كان أساس دعوتنا الذي حددناه بدقة هو: أننا لو لم نمارس قطيعتين معرفيتين واضحتين مع البلاغة العربية لكنا قد استطعنا اليوم تطوير الخيوط التي توافرت لدينا في جديلة متينة قوية في القرن العشرين.

واستمرارا لمسيرتنا السابقة، فإن الدراسة الحالية، وهي تدعي التليل وتحاول فرض الأقل، توقفت عند أبعاد التيه الذي شعر به أبناء الثقافة التي أفرزت التيه أنفسهم، وحاول جيل أو جيلان على الأقل حتى داخل تلك الثقافة الخروج من ضياعه، كل حسب انتماءاته. نعم، كل حسب انتماءاته. وقد توقفنا طويلا عند انتماءات أصحاب التيارات أو الاتجاهات النقدية

الأخيرة وكيف حددت تلك الاتجاهات قراءاتهم للنصوص الأدبية في ردة كاملة على كل المدارس النقدية التي أفرزها القرن العشرون، وكان الشعار المشترك لتلك الاتجاهات المتأخرة هو العودة إلى النص في مواجهة القراءات الشكلانية للشكلية الروسية والنقد الجديد والتحليل اللغوي للبنيوية وفي رفض واضح لاتجاه أصحاب التلقي والتفكيك «لإلغاء» النص ونفي وجوده مستقلا أو كاملا خارج وعي المتلقي به.

وفي ربطنا في الفقرة السابقة بين موقف الاتجاهات النقدية وبين «الانتماءات» الفكرية والأيديولوجية لأصحابها تتأسس شرعية البحث عن نظرية نقدية عربية بديلة بالكامل. لا نعرف لماذا يكون من حق المثقف الغربي الماركسي النزعة مثلا، أو الآخر المتبني لموقف الشك في الثوابت، أن يطور مذهبا أو اتجاها نقديا يرتبط بانتمائه الفكري والثقافي من دون أن يتهم بالانعزالية، بل ينبهر بعضنا في العالم العربي بما يقول ويكتب، في الوقت الذي يحلو فيه للبعض أن يصادر على حق الثقافة العربية في تطوير اتجاه يرتبط بانتماءاتها المختلفة ويرفع اتهامات «الانعزالية» و«الرجعية» و«التخلف» في وجه كل من ينادون بذلك؟ إن من حق المثقف العربي، وفي ظل التطورات الدولية الأخيرة منذ بداية القرن الحالي، أن يبحث عن طريق خاص به للخروج من تيه المشهد النقدي الغربي الذي أدخلنا أنفسنا فيه بإرادتنا، وهو الحق نفسه الذي مارسه أصحاب الاتجاهات النقدية الأخيرة التي جمعناها تحت مظلة «النقد الثقافي»، حينما تمردوا على المدارس النقدية السابقة. وفي ممارستنا لذلك الحق فإننا لا ندعي القدرة على خلق أو تخليق نظرية نقدية جديدة بالكامل. لأننا، ثقافيا، جزء من كل. فنحن جزء من عالم أصبح فيه الاتصال شعار العصر. ومن ناحية ثانية، إن الأمر في العلوم الإنسانية يختلف عن العلوم الطبيعية والتطبيقية. في العلوم الطبيعية والتطبيقية مثلا يستطيع عالم الرياضيات أن يكتشف نظرية جديدة، يعبر عنها بمعادلة جديدة بالكامل، تعطيه حق الصياح بصوت عال: «وجدتها eureka»، تماما كما فعل «أرشميدس لحظة اكتشافه قانون الطفو. أما في العلوم الإنسانية فإن الأمور لا تتطور بهذا الشكل، ولا تحدث عمليات اكتشاف فجائية وجديدة بالكامل. ومن نافلة القول تأكيد أن تطور النقد الأدبي يمثل مجموعة متتالية من الدوائر تزيد مناطق التداخل فيما بينها على مناطق التباعد والاختلاف.

وحينما نقول إن الكثير من معطيات أرسطو لم تعد ثوابت النقد الأدبي في القرن العشرين، على سبيل المثال، فإن ذلك لا يعني صعوبة تحديد مناطق مازال أرسطو يمثل فيها المحرك الأول حتى اليوم.

حينما نتبنى الدعوة إلى تطوير نظرية نقدية عربية بديلة، إذن، فليس معنى ذلك أننا نطالب باكتشاف نظرية جديدة أو أصيلة بالكامل. إن ما نعنيه ببساطة أننا، في اتصالنا الحتمي بالآخر الثقافي، يجب ألا ننسى الاختلاف، وأنه ليس كل ما ينتجه ذلك الآخر اتساقا مع انتماءاته الثقافية يتفق من الانتماءات أو حتى الولاءات التي تفرضها الثقافة العربية. وفي الوقت نفسه فإن ذلك لا يعني أن كل ما ينتجه ذلك الآخر يختلف بالضرورة مع انتماءات الثقافة العربية. ومرة أخرى، إذا كان ما يأتي من الغرب ليس خيرا كله، فهو أيضا ليس شرا كله. والقول نفسه، وبالقدر نفسه، ينطبق على تراث البلاغة العربية التي يجب أن تحدد طبيعة النظرية العربية البديلة في جزء منها على الأقل.

لا نشك في أن القارئ الذي تابع تفاصيل التيه النقدي بقليل من الاهتمام، وتابع أيضا اتجاه المناقشات حتى الآن قد أدرك أن خيط النجاة المربوط إلى صخرة خارج باب التيه هو النص. نعم، العودة إلى النص وتأكيد سلطته كنص أدبي أولا وكمنتج ثقافي ثانيا، وليس العكس، هو باب الخروج من التيه.

ولن يجد البعض صعوبة في الوثوب إلى النتيجة المتسرعة متصايحين: «ها هو المؤلف قد كشف عن لونه وحقيقته أخيرا. إنه يقوم بتسفيه المذاهب والاتجاهات النقدية التي أنتجها القرن العشرون، إلا مدرسة واحدة هي النقد الجديد الذي يتبنى الدعوة للعودة إليه». ونقول لهؤلاء انتظروا قليلا حتى نخرج من التيه معا، وبعدها سوف تدركون أن النقد الجديد بأرستقراطيته، بل برجعيته الواضحة - وأن كنا ننفر نفورا خاصا من تقسيم البشر إلى رجعيين وتقدميين! - لم يعد هو التركيبة الأدبية والنقدية التي تتفق مع احتياجات المثقف العربي في عصر التحديات الكبرى التي تهدد هويته، بل وجوده ذاته. نقول هذا من باب التنويه، على رغم أن البعض يرى أن التناقضات اللانهائية التي عاشها المشهد النقدي داخل الثقافة الغربية قد تؤدي بصورة منطقية إلى تبني الدعوة للعودة إلى النقد الجديد. وهذا ما يقوله «نيوتن» في «خاتمته» الرائعة لكتابه «تفسير النص»، حيث يرى أن تناقضات المذاهب والاتجاهات النقدية التي ساهمت في إنهاء احتكار النقد

الجديد للساحة الأدبية منذ منتصف الخمسينيات تجد نفسها في وضع يحتم عليها دخول بعض الاتجاهات الضعيفة نسبيا في تحالفات في مواجهة فوضى التلقي والتفكيك أو التراجع أمام عودة مظفرة للنقد الجديد:

> هل يحتمل أن تحتل أي من نظريات التفسير التي اكتسبت أهمية منذ تقويض أسس هيمنة النقد الجديد في مرحلته الأخيرة موقع الهيمنة داخل المؤسسة الأدبية؟ هل سيكون عمر مناهج التفسير المرتبطة بالنقد الجديد والنقد التاريخي التقليدي أطول من عمر البدائل الأخيرة ومن ثم تستعيد سطوتها السابقة؟ (١)

وقبل مناقشة صلاحية أو عدم صلاحية العودة إلى النقد الجديد للواقع الثقافي والحضاري، بل السياسي، العربي، تجدر الإشارة إلى أن الموقف الذي يتحدث عنه نيوتن في تلك الدراسة هو واقع المشهد الثقافي الغربي في أواخر الثمانينيات، إذ إن الدراسة نشرت عام ١٩٩٠، أي في وقت كانت فيه الاتجاهات النقدية الأخيرة التي جمعناها تحت مظلة النقد الثقافي في مرحلة تناحر مبكرة. وقد أثبتت التسعينيات أن تلك الاتجاهات اختارت، ربما عن غير قصد أو تعمد، الاتجاه الأول وهو التحالف. وقد كانت نقطة ارتكازنا الأساسية في الفصل السابق إبراز الخيط الذي ينتظم معظم تلك الاتجاهات، وهو الماركسية الجديدة. لم تحدث إذن عودة إلى النقد الجديد كمخرج من التيه. ومن جانبنا لا نشك لحظة واحدة في أن النقد الجديد بقراءته المغلقة على النص واللصيقة له، وهي الصيغة التقليدية المتفق عليها في وصف ذلك المذهب، لا يصلح لنا، وإن كانت الدعوة إلى النص وتأكيد سلطته ستذكرنا في أحيان غير قليلة ببعض مواقف النقد الجديد من النص. نحن أيضا في حاجة إلى تحالفات خاصة بواقع الثقافة العربية من ناحية، قادرة على صد الهجمة الثقافية الجديدة التي تهدد بامحاء الهوية القومية العربية، من ناحية ثانية. ودوافع تحالفاتنا تختلف، بالطبع، عن دوافع تحالفات اتجاهات النقد الثقافي الغربي.

لقد توقفنا أكثر من مرة في الفصول السابقة عند مفهومنا المبدئي لـ «سلطة النص»، وسوف تتاح لنا في صفحات تالية التوقف عند مظاهر تلك السلطة ودلالتها والنتائج المترتبة عليها في إطالة كافية، وهذا أمر طبيعي وحتمي إذا كانت تلك السلطة هي الخيط الذي سيقودنا إلى خارج التيه النقدي. وإذا كنا في

استعراضنا جوانب التيه النقدي قد انشغلنا بمناقشة المدارس والمذاهب النقدية من منظور علاقتها بسلطة النص، وقد اشترك الجميع، لغويين وفلاسفة ونقادا، في سرقة العلامة اللغوية أولا، ثم في سرقة النص ثانيا، فإننا في حاجة إلى إعادة تأكيد ما يحتمل أن يكون قد خفي على البعض في موقف تلك المذاهب والمدارس من سلطة النص. لتأكيد سلطة النص، في كلمات أكثر تحديدا، نحتاج الآن إلى نقض مواقف تلك الاتجاهات والمذاهب من النص وسلطته وتفنيدها بصورة أكثر تركيزا.

ب ـ استرجاع الخطى

كانت سلطة النص التي تحدثنا عنها في إيجاز هي قدرة النص على تقديم معنى ملزم للمفسر. وحتى حينما تتولى عمليات التفسير، داخل المذهب النقدي الواحد، أو في المدارس المختلفة، تقديم تفسيرات متعددة، وهو ما نسميه بتعدد الدلالة، فإن الالتزام بسلطة النص يعني تحمل النص نفسه لتلك التعددية: تلك هي السلطة التي نقصدها. إننا نتفق مع الجميع حول استحالة الفصل بين الشكل والمضمون، فالمضمون ليس معنى يصب داخل وعاء هو الشكل. ولا نظن أننا في حاجة إلى مناقشة قضية قتلت بحثا ودراسة. لكن محور الشكل والمضمون يظل محور الاختلاف المبدئي بين المذاهب النقدية المختلفة. ما يهمنا تأكيده هنا قبل التحول إلى موقف المذاهب والاتجاهات النقدية من سلطة النص، أن الحديث عن سلطة النص يرتبط بالدرجة الأولى بقدرة النص على فرض معنى أو معانٍ تتمتع بقدر من الإلزام، وليس بقدرة النص على فرض شكل ملزم للمفسر. فالقارئ أو المفسر لا يقوم بتفسير الشكل بل المعنى، ووظيفة النقد ليست إعادة بناء النص، بل مساعدة النص في تحقيق معنى أو توصيله.

إن الموقف النقدي من النص وسلطته تحدده قراءة النص: فلسفتها وأهدافها. القراءة التي نتحدث عنها هنا، بالطبع، ليست هي القراءة الاستهلاكية، بل القراءة التفسيرية التي لا تتحقق إلا في أثناء إعادة قراءة النص. تلك القراءة الثانية التي يمارسها المفسر مع النص من منطلق انتمائه المبدئي لهذه المدرسة أو ذلك المذهب النقدي الذي يحدد أهداف القراءة مسبقا، هي التي تحدد تفسير القارئ النهائي للنص. ويستعرض «جوناثان

كاللر» في كتابه عن التفكيكية عددا من تلك القراءات المتعددة بهدف تأكيد فوضى المشهد النقدي. فـ «ولفجانج إسر»، مثلا، يرى أن القراءة عملية ملء فراغات النص وتحديد غير المحدد فيه. أما «مايكل ريفاتير» فيقوم، بعد أن ينفض يده من فكرة تمثيل النص للواقع الخارجي، بتحويل العقبات التي واجهته أثناء القراءة الأولى للنص إلى مفاتيح لقراءة أحادية حرفية تفك في ضوئها شفرة النص اللغز أثناء القراءة الثانية. أما «نورمان هولاند» فيرى أن القارئ يقوم بعملية إسقاط ذاته على النص الذي يستخدمه لتكرار ذاته هو وخلق نمط يرتبط بآليات دفاعه الخاص (٢).

لكننا بذلك نكون قد لحقنا بنظريات القراءة من مؤخرتها، بل إننا نعيد القارئ إلى ضياع التيه في مرحلة يفترض أننا على وشك الخروج منه، وأن واجبنا فض الاشتباك وإنهاء التعقيدات حتى تصبح الأمور أكثر بساطة ووضوحا. ومن ثم نتحول الآن إلى التوقف عند الآراء المختلفة للقراءة (الثانية) والمصطلحات العديدة التي تستخدم في وصفها بهدف الاتفاق في نهاية المطاف على تحديد مبسط يكون معيار استعراضنا للمواقف النقدية المختلفة من سلطة النص. ويلخص «نيوتن» في دراسته التي تحمل المصطلح الأكثر استخداما مقرونا بالقراءة وهو التفسير interpretation وظيفة التفسير في الخمسين أو الستين عاما السابقة. كان التفسير في النقد الجديد معنيا بالبحث عن الوحدة العضوية للنص وتماسكه واكتماله، وكان النص «يعامل باعتباره شيئا متميزا يجب دراسته في ذاته مع إعطاء العناصر السياقية دورا ثانويا» (٣)، ومع ظهور المذاهب النقدية الحداثية وما بعد الحداثية تغيرت وظيفة التفسير كلية:

> إذا كانت هناك أرضية مشتركة بين أنواع التفسير القائمة على النظرية والتي جاءت إلى الوجود لتتحدى تقاليد النقد الجديد فهي أنها تفسر النص، وبطرق مختلفة، ضد التيار، وذلك بإثبات كيف تعارض بلاغة النص مثلا ترتيب موضوعه. أو كيف يستطيع وضع النص داخل السياقات التقدمية إثبات أن النص لا يتجاوز عصره، بل تحدده التناقضات داخل الثقافة التي أنتجته، أو كيف لا نستطيع فصل الإنتاج الأدبي، شأنه في ذلك شأن أي شكل آخر للإنتاج، عن قضية الأيديولوجيا، وكيف تبني الاهتمامات الذاتية للقارئ النص، ومن ثم تحدد طريقة قراءته وتفسيره (٤).

والواقع أن ما قدمه «نيوتن» من أنواع التفسير السابقة، رغم تعددها الظاهري، لا تزيد على نوعين فقط اتفق عليهما المنظرون النقديون بمسميات تختلف من ناقد إلى آخر. القراءة التفسيرية الأولى والتي ربطها بعجلة النقد الجديد هي قراءة النص الأدبي «من داخله» باعتباره كيانا مستقلا كاملا. قد يسمي البعض تلك القراءة التفسيرية قراءة «لصيقة» للنص أو «مغلقة» عليه، باعتباره كيانا مغلقا. أما بقية القراءات التي يوردها «نيوتن» في الإحالة السابقة فهي قراءات «تفتح» النص على الخارج. وقد يكون ذلك الخارج السياق الثقافي العام للعصر الذي أنتج النص، وقد يكون أيديولوجيا تقدمية أو رجعية، وقد يكون كل قارئ يقرأ النص. وفتح النص لأي من الأسباب السابقة يعني رفض فكرة استقلالية النص أو اكتماله في ذاته.

ويقدم «تودروف» ثلاثة مصطلحات تشكل فيما بينها مناهج القراءة التفسيرية التقليدية، وهي «الإسقاط» و«التعليق» و«القراءة الشعرية». قراءة الإسقاط هي قراءة النص من زاوية القارئ أو الناقد أو المجتمع. إما قراءة التعليق، فعلى عكس قراءة الإسقاط التي تتحرك من داخل النص إلى خارجه، فهي قراءة للنص من داخله. وتلك القراءة هي ما يسميه البعض شرح النص أو القراءة اللصيقة له. أما القراءة الشعرية - وهنا يتحدث تودروف كبنيوي مبكر بالقطع - فهي القراءة التي تبحث عن القوانين العامة للنوع داخل النص الفردي. وربما يكون أهم ما أكده «تودروف» وسط ذلك الحشد من المصطلحات التي ربطها بعجلة القراءة هو تعريفه المبسط للمعنى الذي نرى أننا لن نستطيع الفكاك منه عند باب الخروج من التيه، لأنه يمثل تعديلا جوهريا على مفهوم النقد الجديد عن المعنى. فالمعنى، بالنسبة إليه، يختفي في ثنايا النص implicated ليقوم القارئ أو الناقد بالكشف عنه وإزالة الحجب عنه والكشف عن مستوره explicated عن طريق التحليل اللغوي الحاذق. المعنى عند تودروف شيء تولده الحركة المكوكية المستمرة بين لغة النص وبين شبكة السياقات التي اشتركت في إنتاجه وتحققه، وإن كانت غير موجودة داخله في صورته النهائية.

وبصرف النظر عن تعدد المصطلحات التي يستخدمها النقاد، تظل القراءة التفسيرية واحدة من اثنتين: قراءة تتجه إلى خارج النص وأخرى تتجه إلى داخله، وتكون كل قراءة منهما على حساب الأخرى كما يؤكد

«جوناثان كاللر» في الفصل الذي يخصصه للقراء والقراءة في كتابه عن التفكيك، من ناحية، وتكون الواحدة منهما عائقا في طريق تحقق الأخرى، من ناحية ثانية:

> ولتفسير تلك الآثار وإثبات كيف تكون بعض الخصائص الشكلانية عائقا في طريق بعض التخليقات synthesis الخاصة بالموضوع، علينا أن نصف القراء: إن القراء الذين عودتهم الروايات على تفسير التفاصيل عن طريق سحبها على عالم خارجي (ومن ثم الحد من الخصائص الشكلية التي يمكن اعتبارها وظيفية) يرون أن ذلك الإجراء تعوقه الأنماط الشكلية - وهي القوى الظاهرة الوحيدة للتماسك في كثير من تلك القصائد - وفي استخدامهم لتلك الأنماط الشكلية فإنهم يقيمون علاقات داخلية تحد من الحركة في اتجاه العالم الخارجي وينتجون نقدا لغويا [٥].

ورغم أن الاتجاهين ليسا جديدين تماما، بل يمكن ارجاعهما، بمعنى أو بآخر، إلى البدايات المسجلة أو المدونة للإبداع والقراءة، اكتسبت الحركة من داخل النص إلى خارجه أبعادا جديدة وغير مسبوقة في السنوات العشر الأخيرة من القرن الماضي في أثناء فترة تمرد النقد الثقافي العنيف على مقولات التلقي والتفكيك التي حولت الحركة إلى داخل النص إلى تحرك داخل فراغ بعد أن حرمت النص كل مثبتاته وقدرته على تحقيق دلالة أو معنى. أي أن ثنائية الحركة إلى الداخل والحركة إلى الخارج تحولت في النصف الثاني من القرن العشرين، وبعد تراجع النقد الجديد، إلى ثنائية جديدة لا تحتفظ من الثنائية التقليدية إلا بمصطلحي «الداخل» و«الخارج»، وهكذا تحولت الحركة إلى داخل النص، والتي كانت تعني بالنسبة إلى النقاد الجدد، دراسة النص من داخله وفي ذاته باعتباره كيانا مستقلا كليا، إلى حركة داخل كيان هلامي في حالة صيرورة دائمة ويقاوم التثبيت في تحد وعناد واضحين. وتحولت الحركة إلى الخارج التي كانت تعني حتى السنوات المبكرة من القرن العشرين على الأقل، دراسة النص في ضوء سياقات ثقافية وتاريخية وذاتية مختلفة، قد تكون السياق التاريخي أو الثقافي للعصر المنتج للنص، وقد تكون الظروف النفسية للكاتب، وقد تكون ظروف القارئ نفسه، تحولت تلك الحركة إلى جبرية العلاقة

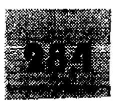
بين النص والسياقات المنتجة له، وهي جبرية خففت من قيدها فقط اتجاهات النقد الثقافي في نهاية القرن ولم تبطلها كلية. وفي جميع الحالات كان موقف الناقد من النص يحدده انتماؤه المبدئي لهذا الاتجاه أو ذاك. وربما يجدر بنا في السياق الحالي أن نعكس المعادلة لنقول إن موقف الناقد من النص وسلطته كان مؤشرنا المادي الملموس على الموقف النقدي للقارئ.

وربما يكون موقف النقد الجديد في علاقته بسلطة النص هو الموقف الأكثر اعتدالا، مقارنا بالاتجاهين في صيغتيهما الأخيرتين المبالغ فيهما، والأقرب إلى الصيغة التوفيقية التي نحاول التوصل إليها في نهاية الأمر. نقول «الموقف الأكثر اعتدالا»، و«الأقرب إلى الصيغة التوفيقية»، ولا نقول إنه الصيغة النهائية التي ستقودنا بالضرورة إلى خارج التيه. والواقع أن صيغة النقد الجديد مازالت تمتلك قوة جذب خاصة به تشد إليها كبار النقاد في لحظات خيبة أملهم في المدارس النقدية التي أنتجتها الحداثة الغربية وما بعدها. وهكذا يذكرنا «جوناثان كاللر» بتلك الصيغة في حنين واضح:

> إذا كنا ننظر في الغالب إلى النظرية النقدية باعتبارها محاولة تأسيس صحة أو عدم صحة إجراءات تفسير بعينها، فإن تلك النظرة هي تراث النقد الجديد ولا شك الذي لم يغرس فينا فقط الاعتقاد بأن هدف الدراسة الأدبية هو تفسير الأعمال الأدبية، لكنه ألح أيضا عن طريق أشهر مشاريعه النظرية ـ وهو محاولة تعريف ونقض أسطورة القصدية ـ إلى أن النظرية الأدبية محاولة لاستبعاد الأخطاء المنهجية بهدف وضع التفسير على الطريق الصحيح [٦].

بعد هذه الوقفة التي طالت بعض الشيء مع «التفسير interpretation» باعتباره مفتاح قراءة النص الأدبي، وبعد تأكيد أن التفسير يعني التعامل مع «المعنى» بالضرورة باعتباره مفتاح سلطة النص، دعونا نعد إلى نقطة البداية في محطتنا الحالية، وهي استرجاع الخطى مع المذاهب والمدارس النقدية المختلفة وموقفها من تلك السلطة.

لقد بدأ الشكليون الروس مبكرا بتحديد الإيقاع النقدي للقرن العشرين. صحيح أن جهود «فردينان دي سوسير» في التأسيس لعلم اللغة، وهو الآخر علم شكلاني، سرعان ما سوف يصب حول منتصف القرن في دراسات



شكلانيــة مماثلة للأدب، إلا أن نقل النمـوذج اللغـوي إلى دراسـة الخطابات الأخرى، ومن بينها الخطاب الأدبي، سوف يحتاج إلى بضعة عقود قبل أن يتحقق ذلك. الشكليون الروس، إذن، هم الذين افتتحوا القرن وحددوا إيقاع الجزء الأكبر منه. ورغم أن موقف الشكلية الروسية لا يختلف عن موقف النقد الجديد في العالم الأنجلو - أمريكي، الذي تزامن هو الآخر مع الشكلية، من استحالة الفصل بين شكل النص الأدبي ومضمونه، إلا أن الشكلية أخضعت المضمون بالكامل للشكل حينما ركزت اهتمامها على إنشاء علم الأدب الذي يهتم بدراسة الخصائص التي تجعل الأدب أدبا، على حد قول واحد من أبرز أعضائها وهو «رومان ياكوبسون». ولا نظن أننا في حاجة إلى إعادة تأكيد الاهتمام المحوري للشكليين الروس بالقيم الجمالية الشكلانية التي تحدد قيمة العمل الأدبي، لهذا نكتفي هنا بإحالة القارئ إلى كلمات واحد من أبرز مؤسسي الشكلية وهو «يان موكاروفسكي» الذي لا يخفي موقفه الجمالي الشكلاني من النص الأدبي، حيث يتحول كل شيء إلى شكل تحدد القيم الجمالية وحدها وظيفته:

> إن سيطرة القيمة الجمالية على كل القيم الأخرى، وهي أحد المظاهر المميزة للفن، تصبح على هذا الأساس أكثر من مجرد تفوق خارجي. إن تأثير القيمة الجمالية لا يقوم على ابتلاعها كل القيم الأخرى وكبتها، بل على تحريرها لكل قيمة منها من الاتصال المباشر بقيمة حياتية مقابلة [٧].

وحينما يصبح اهتمام القراءة مقصورا على التحليل الشكلي للنص في تركيز واضح «على ما يجعل الأدب أدبا»، وعلى القيم الجمالية القائمة على العلاقات بين المكونات البنائية الداخلية للنص في عزلة كاملة عن القيم الخارجية المقابلة يفقد النص سلطته. فالإلزام الوحيد الذي يمارسه النص مع قارئه إلزام شكلاني خالص قائم على الاهتمام بآليات الدلالة وليس بالدلالة ذاتها.

وحينما نتحول إلى البنيوية الأدبية، متخطين النقد الجديد كما سبق أن فعلنا من قبل، فسوف نواجه بالموقف الشكلاني نفسه من النص وسلطته. ولكي ندرك جوهر الموقف البنيوي من سلطة النص وانصرافه إلى تحليل البنى اللغوية، الشكلانية، للنص وطريقة أدائها للمعنى أو الدلالة من دون أي اهتمام بالمعنى في حد ذاته نحيل القارئ إلى التعريف البالغ التبسيط للبنيوية

الذي يقدمه «إميل بنفنستي» لها. قد يرى بعض القراء أن الوقت قد تخطى مرحلة التعريفات في هذه المرحلة المتأخرة من الدراسة. وهذا صحيح. لكن تعريف «بنفنستي» يبرز الطبيعة السطحية للمشروع البنيوي بطريقة تثير الرثاء. يكتب «بنفنستى»:

> فإذا سلمنا بأن اللغة نسق (أو نظام)، يصبح الأمر أمر تحليل بنيتها. وحيث إن كل نسق يتكون من وحدات يؤثر كل منها في الآخر، فإنها تتمايز عن الأنساق الأخرى بالترتيب الداخلي الذي يمثل بنيتها. وتتكرر بعض التجمعات بينما تندر أخرى بينما لا تتحقق تجمعات أخرى رغم إمكان ذلك نظريا. والقول بأن للغة ما (أو لجزء من لغة ما، مثل صوتياتها ومورفولوجيتها) نسقا تنظمه بنية يجب الكشف عنها ووصفها يعني تبني وجهة نظر «بنيوية» (٨).

في إيجاز أو لإيضاح أكثر تبسيطا لتعريف مبسط بالفعل نقول: النص الأدبي لغة. اللغة نسق أو نظام. وظيفة القارئ - من منظور بنيوي - أن يضع يده على الوحدات اللغوية الأصغر داخل النص. وعندها سيواجه بتجمعات متكررة وأخرى نادرة، ومجموعات ثالثة ممكنة التحقيق نظريا لكنها لم تتحقق. طبعا نستطيع أن نضيف إلى الإحالة الموجزة الأخيرة الكثير عن تحديد علاقات الاختلاف بين الوحدات. لكن ذلك لن يغير من واقع التحليل البنيوي للنص. فالتحليل تحليل لغوي شكلاني يركز على كيفية حدوث المعنى وليس المعنى. هل نحتاج إلى التذكير هنا بأن ذلك التعريف المبسط للبنيوية يفسر غرام البنيوية بالجداول المطولة والمفصلة التي يفردها الناقد للوحدات اللغوية المركبة المتكررة وعددها، والوحدات النادرة الحدوث، ثم الوحدات التي كان يمكن أن تحدث لكنها لم تحدث، والتي يقف أمامها قارئ النص النقدي في عجب، من دون أن يحدد فائدة تلك الجداول في تمكينه من فهم أو تذوق أفضل لمعنى النص؟ معنى النص، إذن، في ذيل اهتمامات التحليل البنيوي للنص الأدبي.

ويقع التركيز على «النموذج العام» ضمن تجاهل التحليل البنيوي للنص الفردي وسلطته. فالناقد البنيوي يهتم بداية بالنصوص أو «النماذج» أو «الأنساق» الفردية بقدر مساعدتها له في تطوير «نموذج» أو «نسق» عام يضم

القـواعـد والقـوانين التي تحكم الإنتـاج الفـردي، وفي حـركتـه المضـادة من «النموذج العام» إلى النموذج أو النص الفردي يهتم المحلل البنيوي بمدى التزام الكاتب بقوانين النموذج العام أو مراعاته له. وفي تحركه في كلا الاتجـاهين لا يعير المحلل البنيوي سلطة النص في تحقيق دلالة ملزمة إلى حد ما أي اهتمام، خاصة أنه يربط ذلك التحرك في الاتجاهين بحلمه بتحقيق العمومية أو العالمية universality وليس بتفرد النص الأدبي. إنه، على حد قول «روبرت شولز»، يضحي بالفردية من أجل العمومية: «لقد عارضت البنيوية... القومية والذاتية بصفة عامة. وفي مجال العلوم أكد الخيال البنيوي ما هو عام وملتزم بالنظام على حساب ما هو فردي وذاتي» [٩].

والواقع أن حلم العمومية أو العالمية ـ والعالمية هنا ليست ترجمة خاطئة أو مبالغا فيها للفظ universality، كما قد يتبادر إلى ذهن أحد، فما علينا إلا أن نعود إلى دراسات «ليفي ـ شتراوس» في الأساطير لنعرف أن الحلم هنا هو تحديد بنى كلية وعالمية تشترك فيها الثقافات المختلفة ـ يرتبط بوعد البنيوية بتحقيق «علم الأدب» و«علمية النقد». وقد كان ذلك الوعد بالعلمية هو نقطة الإبهار التي أعمت الحداثيين العرب عن حقيقة البنيوية أو، على الأقل، عن خطورة البنيوية وتهديدها للثقافات القومية. وما دمنا بصدد محاولة تحديد باب الخروج من التيه النقدي في هذا الفصل الأخير، وما دمنا نتحدث عن ضرورة تطوير نظرية نقدية عربية بديلة، نظرية قومية، في الواقع، فإن من واجبنا التنبيه إلى ما ذكره شولز صراحة في الإحالة السابقة إلى التعارض المبدئي بين البنيوية والقومية، ناهيك عن أن الوعد البنيوي بتحقيق علمية النقد قد انتهى إلى لا شيء، بل ربما يفسر في جانب منه فوضى «لا علمية» ردة الفعل التفكيكية.

عودة إلى القواعد والقوانين العامة التي يتوصل إليها المشروع البنيوي على حساب النص الفردي. في ضوء قصور البنيوية ومنهجها النقدي، من ناحية، وعدم تحقيق الوعد بعلمية النقد، يتوقف شولز عند خطورة البنيوية على الأدب:

> يمكن القول بأن شرح الطريقة التي يعتقد أن البنيوية تنقص بها شيئا من الأدب أقل يسرا، لأنها هي الطريقة التي ينقص بها كل النقد النظري الجيد شيئا من الأدب في الواقع. إن أي جانب أدبي يمكن تصغيره في قواعد، يهدد، كما قال

كوليردج، «بالسقوط والتحول إلى فن آلي». ويترتب على ذلك أنه كلما نجح النقد، خاصة النظرية الأدبية العامة أو البويطيقا، قام باختزال إمكانات شعرية محددة، عن طريق جعلها في متناول اليد بصورة آلية... وهكذا تصبح البنيوية خطرا حقيقيا على الأدب [١٠].

ماذا عن النقد الجديد؟ وهل يختلف موقفه المبدئي من سلطة النص عن موقف المدرستين الشكلانيتين اللتين تعاملنا معهما حتى الآن، وهما الشكلية الروسية والبنيوية الأدبية؟

بداية، نطمئن القارئ إلى أننا لن نثقل عليه باستعراض، مطول أو غير مطول، لمقولات النقد الجديد الذي ارتبط أساسا بالشاعر والناقد الأمريكي «ت. س. إليوت»، ثم بمدرسة عريضة من التلاميذ والحواريين في مقدمتهم أنجب تلاميذه على الإطلاق وهو «كلينث بروكس». إذ إننا لا نعتقد أن هناك جوانب خافية أو معماة في النقد الجديد نستطيع إلقاء أي ضوء كاشف عليها. وفي عالمنا العربي ظل النقد الجديد موضوعا للجدل والجدل المضاد طوال عقدي الستينيات والسبعينيات على الأقل، أي بعد أن كان ذلك التيار قد تراجع بالفعل في الغرب أمام الاتجاهات النقدية التي أفرزتها الحداثة وما بعدها. لكن ذلك الجدل ساهم في تعريف النقد العربي بمقولات النقد الجديد كاملة. ومن موقع المسافة الزمنية التي تحققت لنا اليوم في بداية القرن الحادي والعشرين نستطيع أن نعيد تقييم النقد الجديد بغير قليل من الموضوعية، نعم لقد كان النقد الجديد في جوهره، وكما قال معارضوه في العالمين الغربي والعربي على السواء، نقدا محافظا، وإن كنا نتحفظ على ما وصفه به التقدميون العرب من «رجعية». وكان أيضا نقدا «أرستقراطيا نخبويا elitist» يخاطب الخاصة. ولكن، ومن المسافة الزمنية نفسها نستطيع القول إنه في مواجهة سطحية التحليل البنيوي للنص الأدبي وهو التحليل الذي زحزح النقد الجديد من موقع السيطرة، ثم في مواجهة فوضى التفسير الذي مارسه أصحاب التلقي والتفكيك، هناك مقولات للنقد الجديد ينظر إليها اليوم بكثير من الحنين. وقد سبق أن أحلنا القارئ إلى مقولة في بداية التسعينيات كانت ترى أن فوضى المشهد النقدي الغربي تشير في اتجاه العودة إلى النقد الجديد، إلا إذا حدثت تكتلات أو تحالفات بين الاتجاهات الجديدة لتقديم بديل قوي مقنع.

ويظل النقد الجديد في الواقع قابعا في جنبات المسرح بعيدا عن الأضواء مهددا بالعودة إلى قلب المشهد من جديد. وفي حديثنا عن البديل الذي يستطيع أن يقودنا إلى خارج التيه النقدي هناك عدد غير قليل من مقولات النقد الجديد تمثل عناصر غواية قوية، وإن كنا على اقتناع كامل بأن النقد الجديد بصفته القديمة «الإليوتية» ليس هو البديل الذي نحلم به ولا يمكن أن يكون هو البديل. لقد مرت مياه كثيرة تحت جسر الثقافة العالمية عامة، وتحت جسر الثقافة العربية خاصة، تجعل من الصيغة القديمة ترفا نقديا باهظ التكاليف في عصر تهدد فيه الثقافة العربية - شأنها في ذلك شأن الثقافات القومية الأخرى - بالامحاء.

ورغم اختلاف موقف النقد الجديد من النص عن موقف الشكلية الروسية والبنيوية الأدبية منه بصورة شبه جوهرية، إلا أنه يظل نقدا شكلانيا يقترب من جماليات الشكلية الروسية بقدر ما يبتعد عن السياقات الثقافية - الأيديولوجية والسياسية - التي أنتجت النص. وحينما نتحول في نهاية الفصل الحالي إلى النظرية البديلة ربما يكون الاهتمام بتلك السياقات هو التعديل الجوهري الذي سندخله على تركيبة النقد الجديد في صيغته الإليوتية.

صحيح أن النقد الجديد لا يتجاهل المعنى كما فعل الشكليون الروس رغم كل ادعائهم بعكس ذلك، ولا يأخذ ذلك المعنى كأمر مسلم به كما فعل البنيويون دون أي ادعاءات بعكس ذلك. لكنه رغم اهتمامه المحوري ببنية المعنى، يظل نقدا شكلانيا في تركيزه الواضح على قضايا البناء والوحدة والكلية والاستقلال والمفارقة، وكلها تدخل بالقطع في صميم بنية المعنى structuration of meaning في عزلة كاملة عن الخارج الذي يرفض النقد الجديد الإحالة إليه.

نعتقد أن الأمر يحتاج إلى وقفة قصيرة مع الطبيعة الشكلانية للنقد الجديد وعلاقة ذلك بقضيتنا الأساسية في الدراسة الحالية، وهي علاقة المذهب النقدي بسلطة النص. ولن نجد خيرا من أنجب تلامذة «إليوت» لنحيل القارئ إلى رأيه وهو «بروكس». كتب «بروكس» في مقال له بعنوان «الناقد الشكلاني» نشر في مجلة The Kenyon Review عام ١٩٥١ محددا المبادئ الأساسية للنقد الجديد:

إن النقد الأدبي وصف للعمل.

إن النقد يهتم أساسا بقضية الوحدة - ذلك النوع من الكلية التي ينجح العمل الأدبي في تحقيقها أو لا ينجح، وعلاقة الأجزاء المختلفة بعضها ببعض في تشكيلها لذلك الكل...

إن موضوع الأدب، كما قال ألان تيت هو قضايا أخلاقية محددة، لكن غاية الأدب ليست تقديم درس أخلاقي [11].

ثم إن النقاد الجدد قدموا إلى النظرية النقدية لأول مرة مصطلح «خرافة القصدية» fallacy intentional الذي مهد الطريق بصورة مباشرة لنقد التلقي حيث اكتمل الفصل النهائي بين تفسير النص الأدبي وبين المعنى الذي يمكن أن يكون المؤلف قد قصد إليه. وسوف تتاح لنا في صفحات تالية فرصة مناقشة مفهوم القصدية وما له وما عليه، لهذا نكتفي هنا بالإشارة إلى أن رفض القصدية، سواء كنا نعني بها قصدية المؤلف أم قصدية النص ذاته، هو الذي أدى في نهاية الأمر إلى رفع كل «مراسي» النص ليترك هائما دون مرفأ يحميه ضد عواصف القراءات والتفسيرات اللانهائية.

وحينما نتحول إلى موقف التلقي والتفكيك من سلطة النص فإن الأمر لا يحتاج إلى إعادة تأكيد الموقف السلبي الذي يتخذه المذهبان النقديان من النص وسلطته بعد أن توقفنا عند كل منهما في فصلين كاملين. لقد كانت منطقتا التلقي والتفكيك في رحلتنا مع النقد الأدبي هما قلب التيه المعاصر. وقد أشرنا في حينه إلى أن أعضاء نادي التلقي كانوا أول من أدركوا خطورة كتابة القارئ، كل قارئ، للنص الذي يقرأه وفوضى القراءات والتفسيرات التي يمكن أن يؤدي إليها ترك تفسير النص للقارئ، ولهذا حاولوا وضع ضوابط للتفسير يمكن أن توقف لانهائية القراءات والتفسيرات. كانت أبرز تلك الضوابط هي استراتيجيات القراءة التي تفرضها على القارئ الجماعة المفسرة التي ينتمي إليها من ناحية، وأفق التوقعات التي يجيء بها إلى النص، من ناحية ثانية.

ورغم ذلك فإن الحديث عن الجماعة المفسرة التي تحدد استراتيجيات القراءة وأفق توقعات القارئ باعتبارها حائط الصد ضد فوضى التفسيرات اللانهائية لا يخلو من تناقضات يفقد أي ضوابط محتملة قيمتها. إذ إن ربط معنى النص بقيم الجماعة المفسرة واستراتيجيات القراءة التي تفرضها يعني،

بداية، اختلاف تفسيرات النص الواحد من جماعة مفسرة إلى أخرى على الأقل. ثم إن الفرد الواحد قد يغير انتماءاته فيتحول من جماعة تفسيرية في مرحلة عمرية إلى جماعة أخرى في مرحلة لاحقة. ومن المنطقي، في ضوء الأهمية التي يوليها نقاد التلقي لجماعات التفسير، أن تتغير استراتيجيات القراءة عند ذلك القارئ مع تحولاته. وهكذا يمكن أن يقدم القارئ الواحد قراءتين متعارضتين للنص نفسه، وهذا ما تبرزه «تيما بيرج».

> إن القارئ «يكتب» النص الذي يقرأه في ضوء استراتيجية تفسير جماعة التفسير التي ينتمي إليها. وقد ينتمي قارئ ما إلى جماعات تفسير عديدة مختلفة في أثناء حياته، لكن عضويته داخل جماعة تفسير بعينها واستخدامه لاستراتيجية تفسير بعينها هي التي تشكل النص بالنسبة إليه. وهكذا يتغير النص بالنسبة إلى قارئ معين في أثناء تحوله عن جماعة تفسير إلى أخرى أو بمرور الجماعات نفسها بعمليات نمو وتراجع [١٢].

ويوجه «فرانك لنترتشيا» اتهامين إلى تعامل أعضاء نادي التلقي مع النص الأدبي. الاتهام الأول يقول إن مفسر التلقي، ممثلا في إحالة «لنترتشيا» إلى أكبر نقاد التلقي والذي ارتبط اسمه بمصطلح جماعة التفسير وهو «ستانلي فيش»، انطلاقا من نفي أي وجود موضوعي للنص، ناهيك عن نفي قصدية مؤلفه، يرى أنه لا يوجد شيء لتفسره الناقد أو المتلقي، وليس هناك سوى «ذات» المتلقي. والقراءة التفسيرية على هذا الأساس هي عملية كشف عن ذات القارئ، وهي ذاتية لا تقل عن ذاتية الشاعر الرومانسي التي يكشف عنها في شعره. لكن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد من إلغاء للوجود الموضوعي للنص أو معناه، إذ إن الخطوة التالية، بالطبع، هي وضع القارئ التالي لـ «فيش» في موقف اختيار جديد على الناقد الأدبي، على الأقل حتى بداية عصر البنيوية، بين قصيدة يقوم فيها «وردزويرث» بالكشف عن ذاته وبين قراءة ستانلي فيش للقصيدة، وهي القراءة التي يكشف فيها فيش عن ذاته أيضا، ثم المفاضلة بينهما بالطبع [١٣].

والواقع أننا أجلنا هذه الرؤية الجديدة للنص مقارنا بالنص الإبداعي إلى المرحلة الحالية من دراستنا لأنها تجسد موقفنا النهائي من نظرية التلقي باعتبارها تنهي سلطة النص بصورة قاطعة. وقد توقفنا عند هذه النقطة على

وجه التحديد في كل من «المرايا المحدبة» و«المرايا المقعرة» في إطالة كافية. كان موقفنا، ومازال، قائما على تقبل دور الناقد كوسيط بين الإبداع والتلقي. لم نقل قط إن الناقد مجرد وسيط سلبي أو مجرد ناقل لمعنى النص، ولم يحدث أن توقف أي من النقاد الكبار عبر تاريخ النظرية الأدبية والنقد عند دور الوساطة السلبية، ولم يقل أحد بالتقليل من أهمية أو وظيفة النقد. لكن الموقف الجديد، الذي يعبر عنه كل من «دريدا» و«إيهاب حسن» في ممارساتهما النقدية المتطرفة، يقوم على أن لغة النقد ليست لغة ثانوية بل أولية، وأن من حق الناقد أن يلفت نظر القارئ إلى نصه النقدي. فعل ذلك بشكل لافت «رولان بارت» و«جاك دريدا» و«إيهاب حسن». ويوم تبنى النقد الحداثي وما بعد الحداثي هذا الموقف انتهت سلطة النص الإبداعي الذي توارى خلف النص النقدي. وقد كان ذلك الموقف الجديد أيضا وراء الغموض المتعمد والمراوغة المقصودة التي يمارسها النص النقدي الحداثي وما بعد الحداثي مع قرائه، إذ يفترض أن يرهق القارئ ذهنه في محاولة فك طلاسم ولوغاريتمات ذلك النص إلى درجة تنسيه عمليا النص الإبداعي وسلطته.

أما الاتهام الثاني الذي خلص إليه «فرانك لنترتشيا» فربما يكون أخطر الاتهامات التي وجهت إلى نظرية التلقي، على الأقل من منظور الدراسة الحالية حول سلطة النص:

> بداية، فإن قارئ فيش... قارئ أدبي خالص: إن عضويته في جماعة من نقاد الأدب تلغي بطريقة ما القوى التي تحدد وضعه السياسي أو الاجتماعي أو العرقي. لكن أي نظرية تقوم على فكرة أن القارئ كيان يشكل ويتشكل، ثم ترفض رغم هذا تقييم نتائج عضويتنا في جماعات غير أدبية نظرية منقوصة تماما بحكم تعريفها. إن جماعة أدبية معزولة عن دوائر أكبر للبناء الاجتماعي وحركة التاريخ تكرار للعزلة الجمالية (١٤).

ومرة أخرى فإن نقض «لنترتشيا» لنظرية التلقي وكشفه عن قصور جماعة التفسير كما تحدث عنها «ستانلي فيش» يعدنا «للتوليفة» أو التخليقة synthesis الجديدة التي نحاول أن نضع أيدينا عليها لتقودنا خارج التيه. فعلى رغم أن «فيش» لم يقل صراحة إن جماعة التفسير التي يتخيلها «معزولة عن دوائر أكبر للبناء الاجتماعي وحركة التاريخ»، إلا أن صمته عن الربط بين

جماعته المفسرة وبين القوى الاجتماعية والتاريخية التي تؤثر في إنتاج النص الأدبي تؤكد اتهام «لنترتشيا» لتلك الجماعة بالأدبية الخالصة، ومن ثم بالعزلة الجمالية. وحتى لو لم يصمت «فيش» عن تلك القوى فلم يكن باستطاعته أن يؤكد دور تلك القوى في إنتاج النص أو تفسيره. وربما لو نطق لقال بعكس ذلك تماما. وهل كان يتوقع من أكبر أقطاب التلقي، وهو يقف، كما يقف أصحاب التلقي جميعا، على أعتاب التفكيك الدريدي، أن يثبت شيئا في النص أو يؤكد قوة إحالة مرجعية لها مصداقية؟ وسوف نتوقف في مرحلة لاحقة، في محاولة لتخليق نظرية بديلة، عند رفض إدوارد سعيد القاطع لحالة الفراغ التي يعلق في فضائها النص الأدبي من منظور التلقي، وكيف يؤكد سعيد «وجود النص في العالم»، وهو التعبير الذي يستخدمه لتأكيد العلاقة بين النص الأدبي المكتوب وسياقاته الثقافية المختلفة.

ونعود في نهاية وقفتنا مع نقد التلقي إلى رأي «إسر» في النص الأدبي. إنه يتخذ موقفا رافضا لتفسير النقد الجديد للنص بحثا عن «معنى»، وكأن العلاقة بين النص والقارئ، من منظور النقد الجديد، هي قواعد لعبة نفسها «الاستغماية» التي يمارس في أثنائها النص لعبة إخفاء المعنى ليقوم الناقد أو القارئ بعد ذلك بالكشف عنه. ويعلن «إسر» ضيقه ببحث المفسر عن معنى للنص قائلا إذا كان النص لا يملك إلا معناه فهو نص فقير، ثم إنه بمجرد اكتشاف قارئ لذلك المعنى تصبح التفسيرات التالية بلا فائدة. لكن ذلك الافتتان بالمعنى هو الذي يغري النص بممارسة لعبة «الاستغماية» السابقة في كل مرة يتعرض فيها لقراءة جديدة، حيث يفترض أن تؤدي الكلمات والجمل نفسها إلى معنى جديد. أما إذا تخلينا عن ذلك الافتتان بالمعنى فسوف يكون البديل المنطقي والمعقول هو تقبل القارئ لمبدأ أن كل معنى يصل القارئ هو عملية تفاعل بين النص وقارئه وليس معنى خافيا أو خبيئا في النص.

كان التلقي، إذن، إعلانا رسميا لانتهاء سلطة النص بعد أن تم نقل سلطة إحداث دلالة أو معنى من النص إلى القارئ، كل قارئ له.

ثم جاءت استراتيجية التفكيك لتكمل المهمة التي بدأتها نظرية التلقي. كان التلقي على الأقل يعترف بوجود كيان مادي ما يسمى «النص»، وإن كان القارئ هو الذي يتولي تحديد معنى ذلك الكيان. بل إن أصحاب التلقي حينما أدركوا فوضى القراءة التي يمكن أن ينتهي إليها النقد التطبيقي لم يترددوا في

البحث عن ضوابط تحكم عمليات القراءة وتوقف لانهائية التفسير. أما التفكيكيون فقد بدأوا حيث انتهى أصحاب التلقي برفض المحاولات السابقة لإيقاف لانهائية التفسير. فقد كانت نقطة البداية عند التفكيكيين هي تأكيد لانهائية التفسير وليس إيقافها.

لا نظن أننا نستطيع هنا، وربما لسنوات قادمة، أن نضيف جديدا إلى ما سبق أن قلناه في فصل سابق من الدراسة الحالية وفي فصل «التفكيك والرقص على الأجناب» في المرايا المحدبة عن التفكيك. إذ إن الأمر بالنسبة لنا لم يعد أمر تشبع بالتفكيك، بل أمر إحساس بالملالة من ذلك التيه اللانهائي الذي أدخلنا فيه التفكيكيون. لكننا في مرحلة وضع النقاط فوق الحروف النهائية لا نملك إلا إعادة تأكيد موقف التفكيك النهائي من النص الأدبي وسلطته. ومرة أخرى يعيدنا الحديث إلى مقارنة مبدئية بين التفسير في المذاهب النقدية والتفسير التفكيكي. وفي هذه المرة نحيل القارئ إلى أحد أقطاب التفكيك وهو «هيليس ميللر» الذي يكتب في سياق تحليله لرواية توماس هاردي المعروفة، تس، قائلا إن الرواية تقوم بتفكيك افتراضات النقد التقليدي القائمة على:

> الافتراض المسبق بأن الرواية بنية ذات مركز يمكن تفسيرها إذا استطاعنا تحديد ذلك المركز. هذا المركز يخرج على دائرة لعب عناصر العمل ويقوم بتفسير تلك العناصر وتنظيمها في نمط ثابت للمعنى المستمد من المركز [١٥].

في تلك الإحالة يحدد ميللر في إيجاز بليغ جوهر التفسير في المناهج النقدية التقليدية التي تحدد قراءتها المتأنية أو إعادة قراءتها، بالأحرى، مركزا محددا للنص يمكن تفسير كل شيء في ضوئه. نستطيع أن نفعل ذلك بسهولة مثلا في الملك لير أو عطيل لشكسبير أو اللص والكلاب لنجيب محفوظ أو موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح أو السلطان الحائر لتوفيق الحكيم. بمجرد تحديد مركز النص أو نقطة ارتكاز يتم تثبيته بعيدا عن «اللعب الحر» - المصطلح الدريدي - لعناصره. ومرة أخرى نذكر بالعلاقة المبدئية بين المذاهب النقدية التقليدية والفلسفة الماهوية Essentialism التي تقوم على استخدام القيمة أو المبدأ الثابت، الذي يتجاوز الشك واللعب الحر، في تفسير العناصر غير الثابتة.

ماذا عن التفسير التفكيكي للنص؟ ولسنا في حاجة إلى إعادة التذكير بأن محور استراتيجية التفكيك التي ارتبطت بدريدا، فيلسوفا وناقدا، تقوم على رفض مراكز الإحالة الثابتة، كل المراكز التي قامت عليها الفلسفة الغربية منذ بدايتها logocentrism. وغياب المركز، كما سبق أن قلنا ربما عشرات المرات، هو الذي يفسر مفاهيم «الاختلاف والإرجاء» و«اللعب الحر» عند جاك دريدا. ويقدم «ميللر» في تحليله لرواية «جوزيف كونراد» الرائعة لورد جيم نموذجا للاختلاف والإرجاء المستمر الذي تمارسه نقاط الإحالة بصفة لانهائية داخل رائعة «كونراد». فالرواية، في رأيه، تشبه «معجما يقوم فيه مدخل إحدى الكلمات بإحالة القارئ إلى كلمة أخرى تقوم بدورها بإحالته إلى أخرى تعيده من جديد إلى الكلمة الأولى، في دائرة لا تنتهي» [١٦].

لكن النص الإبداعي، من منظور التفكيك، وفي مفارقة لافتة، له مركز وهو مركز اللاإحالة أو الهوة abyss التي يوضع فيها النص، أو بتعبير «دريدا»: «mettre en abîme». بمعنى ما نستطيع أن نقول إن الهوة هنا تعني الإحالة إلى شيء ما، حتى لو كان ذلك الشيء هو اللا شيء. لكن هوة دريدا، كما يتفق الجميع، بلا قرار bottomless. وتصف «جياتري سبيفاك» هوة «دريدا» في مقدمتها الرائعة على النحو التالي، وإن كانت الهوة هوتين: هوة النص الإبداعي وهوة النص النقدي الذي يتعامل معه:

> إن دريدا يسلم بأن الرغبة في التفكيك رغبة في إعادة تخصيصه عن طريق التمكن منه، ليرى النص «ما لا يعرفه». وحينما تقوم الناقدة بالتفكيك، رغم كل ما يقال بعكس ذلك، فإنها تفترض أنها على الأقل وبصفة مؤقتة، تعرف ما تقول...
>
> إن للرغبة في التفكيك أيضا جاذبية مضادة. فالتفكيك يبدو وكأنه يقدم مخرجا من انغلاق المعرفة. فعن طريق تدشين المراوغة المفتوحة للنصية ـ بوضعها بهذه الطريقة داخل الهوة (mettre en abîme) كما يقول التعبير الفرنسي حرفيا ـ تظهر غواية الهوة على أنها حرية. إن السقوط في هوة التفكيك يخلق فينا إحساسا باللذة بقدر ما يخلق من خوف. إننا ننتشي بفكرة استحالة الوصول إلى قرار [١٧].

وداخل الهوة التي لا قرار لها تضيع بالطبع سلطة النص بالكامل، خاصة أن الهوة، كما يقول «لنترتشيا»، تحيل إلى هوة أخرى.

وقد توقفنا في تفصيل كاف عند توجهات النقد الثقافي في معظم ممارساته ولافتاته وعلاقة تلك التوجهات بسلطة النص الأدبي. قلنا في حينه إنه على رغم الردة الواضحة ضد إلغاء النص وسلطته عند التفكيكيين وتجاهلهما عند أتباع التلقي، إلا أن تلك الردة الكاملة إلى النص كوجود مادي لا تعني تأكيد سلطته، وإن أتباع الاتجاهات المتأخرة في القرن العشرين قد حولوا النص في واقع الأمر إلى وثيقة للواقع المعاصر الذي أنتج النص. وهذا معنى «تاريخية النص»، أو إلى وثيقة يمكن أن نعيد من خلالها تشكيل أو تخيل ذلك الواقع التاريخي، وهو ما نعنيه بـ «نصية التاريخ». وفي الحالتين، وعلى رغم التأكيد الظاهري لسلطة النص، بل تأكيد «قدرته على تغيير الواقع» كما يقول ماركس، فإن تحميل النص أكثر مما يطيق أو يحتمل كان يعني أيضا ضرب سلطة النص، أو التعامل معه باعتباره شيئا آخر غير كونه منتجا أدبيا. خلاصة الأمر، أن التعامل مع النص من المنظور الضيق لعلاقته بالقوى التي أنتجته على مستوى البنية التحتية، والخطابات الثقافية الأخرى، غير الأدبية، على مستوى البنية الفوقية، كان تصغيرا أو اختزالا للنص من ناحية، وعزلا له عن سياقات أخرى محتملة، من ناحية ثانية.

ويتضح ذلك بصورة صارخة لا تفتقر إلى الفجاجة في موقف النقد النسوي من النص الأدبي، وهو الموقف الذي اخترنا تأجيل الحديث عنه حتى الآن وإن كنا وضعناه تحت المظلة الواسعة للنقد الثقافي. ومرة أخرى لسنا في حاجة إلى تأكيد الموقف المبدئي للنقد النسوي الذي يتحرك على محورين اثنين: المحور الأول يقوم على دراسة صورة المرأة في الأدب الذي أنتجه الرجال، والمحور الثاني يقوم على دراسة النصوص التي أنتجتها النساء. ويلتقي المحوران في الواقع عند نقطة واحدة هي هوية المرأة أو ذاتها selfhood.

ومع التسليم ببعض الاختلافات الهامشية بين النسوية الأوروبية والنسوية الأمريكية، أو بين ناقدة نسوية وأخرى داخل الثقافة نفسها، إلا أن النقد النسوي في جوهره يتفق حول مبادئ أساسية عامة، أساسية إلى الحد الذي يغري معارضي النقد النسوي باتهامه بالماهوية essentialism والتي تقوم على القول بوجود معطيات أساسية تتجاوز الشك وتتخطاه. لنقرأ معا كلمات ناقدة نسوية معروفة، وهي «هيلين سينرو»:

لكنني أومن بأهمية الرسالة في النص. إن الكتاب يثيرون اهتمامي فقط إذا كان ما يقولونه له علاقة بالإنسانية.

إنني أومن أن النص يجب أن يقيم علاقة أخلاقية مع كل من الواقع والممارسة الفنية. أستطيع أن أوجز تعريفي للشعر باعتباره «غناء فلسفيا». الجدل الفلسفي وفي الوقت نفسه تخطي حدود الخطاب الفلسفي: أي جعل نهر الشعر يفيض في قاع الفلسفة. بعض الشعر، بالطبع، ليست له رسالة. هناك شعر يميل إلى الموسيقى أكثر منه إلى الفكر. ما أسميه أنا بالشعر يمر عبر أرض الفلسفة الخصبة ليتخطاها إلى ما وراءها [١٨].

هل تختلف كلمات «سينرو» هنا في وصفها لطبيعة الشعر ووظيفته في جوهرها عن كلمات كل النقاد الذي يقفون إلى يسار الوسط، ويتبنون مقولات ماركسية معدلة في تعريفهم لطبيعة الأدب ووظيفته؟ فالنص الشعري ليس موسيقى وإنشادا. إن له رسالة أخلاقية، يستطيع تحقيقها بأن تفيض مياهه لتغطي قاع الفلسفة. بل إن الربط بين الشعر أو الأدب كخطاب إبداعي وبين الفلسفة، وهي خطاب ثقافي غير أدبي، لا يختلف في شيء عن تأكيدات المادية الثقافية والماركسية الجديدة بضرورة الربط بين الخطاب الأدبي وبين الخطابات الأخرى غير الأدبية عند مستوى البنية الفوقية، مع تعديل جذري، بالطبع، فيما يتعلق بالبنية التحتية حيث يحل النقد النسوي الصراع بين الجنسين محل الصراع الطبقي. لكن الوظيفة واحدة، لا تختلف في مفرداتها، وإن كانت تختلف في هدفها النهائي، عن المقولة الماركسية المبدئية بأن وظيفة الفلسفة ليست وصف العالم أو تفسيره ـ وهذا ما درج الفلاسفة على فعله إلى أن جاء ماركس ـ بل تغيير العالم، وهي الوظيفة نفسها التي تختارها ناقدة نسوية أخرى هي «جوزيفين دونوفان» للنقد النسوي.

القول بالرسالة يعني التركيز على معنى النص دون كثير اعتبار أو قليله لقيم أخرى لا تقل أهمية في مقدمتها القيم الجمالية. ونحن لا نقصد بأي حال من الأحوال أن تكون القيم الجمالية بديلا لمعنى النص، إذ إن التوقف عند القيم الجمالية في ظل الواقع الدولي الجديد عامة، وواقع العالم العربي خاصة، لا يمكن أن يكون هو البديل، وليس من المعقول أن نتحول من رفض الشيء إلى تقبل نقيضه. إننا نبحث عن منطقة وسط تتأكد فيها سلطة النص القائمة على

وداخل الهوة التي لا قرار لها تضيع بالطبع سلطة النص بالكامل، خاصة أن الهوة، كما يقول «لنترتشيا»، تحيل إلى هوة أخرى.

وقد توقفنا في تفصيل كاف عند توجهات النقد الثقافي في معظم ممارساته ولافتاته وعلاقة تلك التوجهات بسلطة النص الأدبي. قلنا في حينه إنه على رغم الردة الواضحة ضد إلغاء النص وسلطته عند التفكيكيين وتجاهلهما عند أتباع التلقي، إلا أن تلك الردة الكاملة إلى النص كوجود مادي لا تعني تأكيد سلطته، وإن أتباع الاتجاهات المتأخرة في القرن العشرين قد حولوا النص في واقع الأمر إلى وثيقة للواقع المعاصر الذي أنتج النص. وهذا معنى «تاريخية النص»، أو إلى وثيقة يمكن أن نعيد من خلالها تشكيل أو تخيل ذلك الواقع التاريخي، وهو ما نعنيه بـ «نصية التاريخ». وفي الحالتين، وعلى رغم التأكيد الظاهري لسلطة النص، بل تأكيد «قدرته على تغيير الواقع» كما يقول ماركس، فإن تحميل النص أكثر مما يطيق أو يحتمل كان يعني أيضا ضرب سلطة النص، أو التعامل معه باعتباره شيئا آخر غير كونه منتجا أدبيا. خلاصة الأمر، أن التعامل مع النص من المنظور الضيق لعلاقته بالقوى التي أنتجته على مستوى البنية التحتية، والخطابات الثقافية الأخرى، غير الأدبية، على مستوى البنية الفوقية، كان تصغيرا أو اختزالا للنص من ناحية، وعزلا له عن سياقات أخرى محتملة، من ناحية ثانية.

ويتضح ذلك بصورة صارخة لا تفتقر إلى الفجاجة في موقف النقد النسوي من النص الأدبي، وهو الموقف الذي اخترنا تأجيل الحديث عنه حتى الآن وإن كنا وضعناه تحت المظلة الواسعة للنقد الثقافي. ومرة أخرى لسنا في حاجة إلى تأكيد الموقف المبدئي للنقد النسوي الذي يتحرك على محورين اثنين: المحور الأول يقوم على دراسة صورة المرأة في الأدب الذي أنتجه الرجال، والمحور الثاني يقوم على دراسة النصوص التي أنتجتها النساء. ويلتقي المحوران في الواقع عند نقطة واحدة هي هوية المرأة أو ذاتها selfhood.

ومع التسليم ببعض الاختلافات الهامشية بين النسوية الأوروبية والنسوية الأمريكية، أو بين ناقدة نسوية وأخرى داخل الثقافة نفسها، إلا أن النقد النسوي في جوهره يتفق حول مبادئ أساسية عامة، أساسية إلى الحد الذي يغري معارضي النقد النسوي باتهامه بالماهوية essentialism والتي تقوم على القول بوجود معطيات أساسية تتجاوز الشك وتتخطاه. لنقرأ معا كلمات ناقدة نسوية معروفة، وهي «هيلين سينرو»:

لكنني أومن بأهمية الرسالة في النص. إن الكتاب يثيرون اهتمامي فقط إذا كان ما يقولونه له علاقة بالإنسانية.

إنني أومن أن النص يجب أن يقيم علاقة أخلاقية مع كل من الواقع والممارسة الفنية. أستطيع أن أوجز تعريفي للشعر باعتباره «غناء فلسفيا». الجدل الفلسفي وفي الوقت نفسه تخطي حدود الخطاب الفلسفي: أي جعل نهر الشعر يفيض في قاع الفلسفة. بعض الشعر، بالطبع، ليست له رسالة. هناك شعر يميل إلى الموسيقى أكثر منه إلى الفكر. ما أسميه أنا بالشعر يمر عبر أرض الفلسفة الخصبة ليتخطاها إلى ما وراءها [١٨].

هل تختلف كلمات «سينرو» هنا في وصفها لطبيعة الشعر ووظيفته في جوهرها عن كلمات كل النقاد الذي يقفون إلى يسار الوسط، ويتبنون مقولات ماركسية معدلة في تعريفهم لطبيعة الأدب ووظيفته؟ فالنص الشعري ليس موسيقى وإنشادا. إن له رسالة أخلاقية، يستطيع تحقيقها بأن تفيض مياهه لتغطي قاع الفلسفة. بل إن الربط بين الشعر أو الأدب كخطاب إبداعي وبين الفلسفة، وهي خطاب ثقافي غير أدبي، لا يختلف في شيء عن تأكيدات المادية الثقافية والماركسية الجديدة بضرورة الربط بين الخطاب الأدبي وبين الخطابات الأخرى غير الأدبية عند مستوى البنية الفوقية، مع تعديل جذري، بالطبع، فيما يتعلق بالبنية التحتية حيث يحل النقد النسوي الصراع بين الجنسين محل الصراع الطبقي. لكن الوظيفة واحدة، لا تختلف في مفرداتها، وإن كانت تختلف في هدفها النهائي، عن المقولة الماركسية المبدئية بأن وظيفة الفلسفة ليست وصف العالم أو تفسيره ـ وهذا ما درج الفلاسفة على فعله إلى أن جاء ماركس ـ بل تغيير العالم، وهي الوظيفة نفسها التي تختارها ناقدة نسوية أخرى هي «جوزيفين دونوفان» للنقد النسوي.

القول بالرسالة يعني التركيز على معنى النص دون كثير اعتبار أو قليله لقيم أخرى لا تقل أهمية في مقدمتها القيم الجمالية. ونحن لا نقصد بأي حال من الأحوال أن تكون القيم الجمالية بديلا لمعنى النص، إذ إن التوقف عند القيم الجمالية في ظل الواقع الدولي الجديد عامة، وواقع العالم العربي خاصة، لا يمكن أن يكون هو البديل، وليس من المعقول أن نتحول من رفض الشيء إلى تقبل نقيضه. إننا نبحث عن منطقة وسط تتأكد فيها سلطة النص القائمة على

ارتباطه بالواقع وقدرته على التأثير فيه، وتمثل قيمه الجمالية في الوقت نفسه ما يميزه عن الخطابات الأخرى غير الأدبية، كالفلسفة والسياسة والأخلاق. وقد أدرك النقد النسوي منذ البداية أن المسافة بين الرسالة أو المعنى وبين القيم الجمالية للنص هي منطقة التوتر المستمر التي يجب الخروج منها بتحديد منطقة وسط. وقد أدى ذلك البحث عن منطقة وسط في بعض الأحيان إلى حلول توفيقية مؤقتة، مؤقتة لأنها لم تؤد إلى حل حقيقي ونهائي لأزمة النقد النسوي في تشتته المستمر بين الطبيعة الأخلاقية والسياسية لرسالة النص وبين قيمه الجمالية التي لا يجوز تجاهلها. وقد حاولت «جوزيفين دونوفان» تقديم مثل هذا الحل التوفيقي الذي لم يحقق أي توفيق حقيقي بين الضدين في تحليلها لرائعة «وليام فوكنر» «Light in August»:

> إنني لا أجد صعوبة في تذوق العناصر الشكلية للعمل. من ناحية البناء الرواية رائعة، والأسلوب عظيم. من ناحية الشكل أستطيع تقدير جمال الرواية، وهذا حكم جمالي.
>
> ورغم ذلك فالعداء السافر للمرأة والتفرقة اللذان يستمران طوال النص الأخلاقي يجعلان من المستحيل علي كناقدة نسوية وإنسية أن أؤجل وأتقبل احتمالات عالم فوكنر المتخيل [١٩].

وتخلص «دونوفان» في نهاية الأمر إلى إلغاء المنطقة الوسط التي اقترحتها قائلة: «حينما لا يستطيع المرء تقبل أخلاقيات النص، فإنه لا يستطيع تقبل جمالياته» [٢٠]. وإن كانت «دونوفان» تعود مرة أخرى إلى التوتر أو التمزق نفسه بين النقيضين في إعادة قراءتها لروائع من الأدب العالمي، فتحاول الفصل بين تقديرها للقيم الجمالية لأوديسا هوميروس والكوميديا الإلهية لدانتي وفاوست جيته وبين الرفض الأخلاقي السياسي القاطع لتلك الأعمال التي تحكم عليها بالغربة «من وجهة نظر المرأة لأنها تنكر عليها ذاتيتها أو كيانها الذاتي الجوهري» [٢١]. ثم تستطرد قائلة: «إن هذا لا يعني أن ننحي تلك الأعمال جانبا أو نرفض قراءتها، لكنه يعني أنه تجب قراءتها من منظور يحدد التحيز الجنسي الكامن في رؤيتها الأخلاقية» [٢٢].

في نهاية تلك الوقفة القصيرة مع النقد النسوي باعتباره أحد مكونات النقد الثقافي يهمنا أن نؤكد الطبيعة الاختزالية للمنظور النسوي الذي يتعامل مع النصوص التي لم تكتب حسب الصيغة النسوية الحديثة العمر من منظور

نسوي محدود يدور حول هوية المرأة أو ذاتها. وقد كان ذلك أحد أبرز الانتقادات التي وجهت إلى قراءة واحدة من أشهر مؤسسات النقد النسوي، وهي «إلين شوولتر» للرواية الإنجليزية في العصر الفكتوري. أما «هوس» جوزيفين دونوفان بهوية المرأة فإنه أمر قابل للنسف من أساسه إذا طبقنا بعض المقولات ما بعد الحداثية والماركسية الجديدة القائلة بأن ذات أو هوية المرأة ليست معطى «ماهوي»، بل أمر تشكله الأعراف والتقاليد الاجتماعية، خاصة إذا طبقنا أكثر الآراء تطرفا والتي ترى بضرورة تأجيل تحديد «جنس» المولود الجديد إلى سن البلوغ حتى يحدد أداؤه فقط إذا كان ذكرا أو أنثى. ويلخص «نيوتن» تلك الاعتراضات قائلا:

> إنه (النقد النسوي) نقد اختزالي أساسا يتجاهل الكثير من جوانب النصوص الأدبية التي يمكن اعتبارها جوهرية من منظور أدبي صرف، والقول بأنه يمكن الدفاع عن تلك الاستراتيجية للتفسير على أسس سياسية لا يجعلها أقل تصغيرا للنصوص (٢٣).

إن نقض موقف النقد النسوي من سلطة النص هو النقض نفسه الذي نوجهه بصفة عامة إلى المكونات الأخرى للنقد الثقافي، من مادية ثقافية وتاريخية جديدة وماركسية جديدة وما بعد الكولونيالية، لأنها جميعا تحمل النص الأدبي أكثر مما يحتمل وتحوله إلى وثيقة على العصر، تترجمه أو «تعكسه» من ناحية، وتتخذ شاهدا عليه من ناحية ثانية. ورغم كل ما يدعيه أصحاب تلك الاتجاهات المتأخرة بأن وضع النص داخل سياقه الثقافي والتاريخي والاقتصادي والأيديولوجي يعتبر إثراء للنص وإضافة إلى سلطته، إلا أن الحقيقة أن ما يحدث هو اختزال reduction سلطة النص والانتقاص منها. ويقوم «جون إليس» الذي خبرنا عنفه النقدي في نقض استراتيجية التفكيك برفض ذلك الربط الحتمي بين النص وسياقاته التاريخية لسببين. السبب الأول، على حد قوله، «أن الشيء الوحيد المختلف في النصوص الأدبية... هو أنها يجب ألا ينظر إليها باعتبارها جزءا من سياقات أولى، وحينما ننظر إليها بهذا الشكل فإن معنى ذلك أننا نلغي الشيء الوحيد الذي يجعل منها نصوصا أدبية» (٢٤). وفي إعادة مبسطة للمقولة السابقة نقول إن «إليس» يرى أن الشيء الوحيد الذي

يجعل النص نصا أدبيا هو عدم ارتباطه بسياقاته الأولى. أما السبب الثاني الذي يقدمه إليس في رفضه لذلك الربط فيعيدنا إلى فكرة تصغير القراءات الأيديولوجية للنص الأدبي:

> حينما ترد قصيدة ما إلى سياقها الأول تصبح أكثر تحديدا ويضاف إليها شيء زائد... لكن ذلك التحديد خسارة وليس كسبا، إذ إن ما تفقده القصيدة هو مستوى العمومية الذي يملكه النص كنص أدبي. دعونا نفترض، على سبيل المثال، أن عملية تأليف الشاعر لقصيدته قامت عند نقطة البداية على موقف عاشه الشاعر نفسه. سوف نلاحظ على الفور أن ذلك الموقف كان يزخر بتفاصيل تفوق كثيرا تلك التي استخدمت في القصيدة. بهذا المعنى، جرى استبعاد الكثير من الموقف الأصلي. من ناحية أخرى ربما أضيفت تفصيلات وتأكيدات لم يكن لها وجود في الموقف الأصلي... لقد أصبح العمل عملا أدبيا بعد أن اختلف عن الموقف الأصلي، ومن ثم فإن إعادة كل ما اعتقد الشاعر أنه غير ذي صلة واستبعده بسبب ذلك تعني تدمير بناء العمل المكتمل، ذلك البناء الذي مكنه من إحداث أثره الفني ومعناه [٢٥].

وعلى رغم أن «جون إليس» في رفضه الحاد للربط بين الأدب والسياقات الثقافية التي أنتجته لا يستخدم المصطلح النقدي للنقد الجديد، إلا أنه يعيدنا إلى تلك المدرسة التحليلية في جوهرها. وعلى رغم أننا، ونحن نبحث عن باب النجاة من التيه الذي أدخلنا البعض فيه، لا نتفق مع هذه الدعوة الحماسية للفصل بين الأدب وسياقاته الثقافية، حتى لو كان ذلك يعني التمرد على النقد الجديد برمته، إلا أن النقد الشكلاني ممثلا في الشكلية الروسية والنقد الجديد يقدم أفضل الأسس وأكثرها إقناعا لنقض اتجاهات النقد الثقافي. ولعلنا نذكر أن أبرز مقولات اليسار المعدلة، سواء عند المادية الثقافية أو الماركسية الجديدة، أو التاريخية الجديدة، تنادي بالربط بين الأدب كخطاب ثقافي والخطابات الثقافية الأخرى غير الأدبية على مستوى البنية الفوقية. وهذا الربط، على وجه التحديد، ما رفضه الشكليون الروس في السنوات المبكرة من القرن العشرين. ونحيل القارئ هنا إلى كلمات «بوريس أيخنبوم» أحد أقطاب الشكلية الروسية:

أن الأدب، شأنه في ذلك شأن أي نظام آخر للأشياء، لا يتولد عن حقائق تنتمي إلى أنظمة أخرى، ومن ثم لا يمكن اختزاله إلى تلك الحقائق. ولا يمكن أن تكون العلاقة بين حقائق النظام الأدبي والحقائق الغريبة عنه علاقة سببية، بل مجرد علاقة تماثل أو تفاعل أو تبعية أو شرطية [٢٦].

ثم يخلص «أيخنبوم» إلى أن الحقيقة الأدبية بنية مركبة تقوم فيها «الأدبية» بالدور الأساسي.

إننا لا نقول بالفصل بين النص الأدبي والسياقات الثقافية المختلفة التي شاركت، بطريقة أو بأخرى، في إنتاجه. بل إننا في الواقع، ونحن بصدد البحث عن نظرية عربية بديلة قادرة على أن تلعب دورا إيجابيا في تطوير «هوية واقية» للثقافة العربية، نتمسك بضرورة الربط بين الأدب والسياقات الثقافية العربية. وهذا في حد ذاته يؤكد نقطة اختلافنا الجوهرية مع النقد الجديد، وما قصدناه بقولنا إن الواقع العربي تخطى جماليات النقد الجديد التي أصبحت بالنسبة إلى الجميع رفاهية لا تتفق مع المتغيرات الدولية الجديدة. لكننا في الوقت نفسه نتفق مع «كلينث بروكس» في أن إرجاع النص الأدبي إلى سياقه الثقافي تصغير أو اختزال له. لكننا بهذا نقفز إلى الحل التوفيقي البديل قبل موعده.

ربما تكون أخطر خطايا الاتجاهات النقدية ذات الميل الماركسي هي فرض قراءات ثقافية، بالمعنى السابق التحديد، على نصوص لا تحتمل هذه القراءات. نستطيع أن نفهم مثلا كيف تقوم أيديولوجية مهيمنة، قد تكون ماركسية أو رأسمالية، بفرض قراءة بعينها على النصوص التي تنتج في ظل هيمنة هذه الأيديولوجية. نفهم مثلا أن تقرأ رواية للكاتب الروسي «سولجنستين» تختلف مع الأيديولوجية الماركسية المهيمنة فيعتبر الرجل منشقا متمردا ويحكم عليه بالسجن. ونفهم بالقدر نفسه أن تقرأ إحدى مسرحيات «آرثر ميللر» وهي وفاة بائع متجول أثناء فترة الإرهاب الماكارثي في الخمسينيات ويشتم منها أنها حمراء الهوية فيقف الرجل أمام لجنة التحقيق الخاصة في الكونجرس متهما بالخروج على تعاليم الرأسمالية المهيمنة. أما أن تعاد قراءة نص تاريخي لشكسبير مثلا من منظور ماركسي في الوقت الذي كانت مصطلحات الماركسية والتقدمية والاشتراكية لا وجود لها بعد، فهذا استنطاق للنص بما لم يقله.

بالمقولة الأخيرة عدنا إلى سلطة النص التي تفرض نفسها علينا الآن فرضا بعد مرحلة الاسترجاع الموجزة لعلاقة كل المذاهب النقدية التي أنتجها القرن العشرون بسلطة النص.

ج ـ سلطة النص

إن الحديث عن سلطة النص والتسليم بوجود مثل هذه السلطة يعني بداية التسليم بوجود نص: كيان لغوي صاغه المؤلف لتوصيل رسالة ما تتمتع بقدر من الإلزام. قد نختلف حول فهم الرسالة، فيفهمها بعضنا بطريقة ويفسرها البعض الآخر بطريقة أخرى، وقد يسيء البعض فهمها أو تفسيرها، وقد يقول البعض إن معنى الرسالة meaning ليس هو مغزاها significance بالضرورة، لكن الرسالة جزء أصيل من دائرة التوصيل البسيطة: «مرسل ←— رسالة ←— مستقبل» . وما دمنا نتحدث عن رسالة يرسلها مرسل إلى مستقبل فلابد أن تلك الرسالة «تقصد» إلى توصيل شيء ما. سوف نؤجل الحديث قليلا عن «القصدية» باعتبارها جانبا لا يمكن تجاهله بالكامل من جانب المستقبل. هذه الفرضيات البسيطة إلى حد البداءة تعني أمرين: الأمر الأول أن الرسالة هي معنى النص، سواء سلمنا بوجوده عند نقطة الإرسال أو عند نقطة الاستقبال. والأمر الثاني أن هناك نصا له وجود مادي محسوس. نتوقع أن يتساءل البعض في احتجاج: «وهل قال أحد بعدم وجود نص؟»، وهل قال «ستانلي فيش» صاحب هل يوجد نص في قاعة الدرس؟ بعدم وجود نص؟

والتساؤل والاحتجاج منطقيان تماما إذا كنا نعني بوجود النص الوجود المادي المحسوس للنص، أي ذلك الكيان المكون من كلمات أو وحدات لغوية صغرى داخل أنساق من الجمل، ثم الفقرات، ثم الصفحات التي تمثل مساحة القصيدة أو الرواية. إذا كان ذلك هو المقصود بوجود النص فتساؤلنا بالقطع بالغ السذاجة يستحق استهجان الجميع واحتجاجهم. لكننا لم نقصد بوجود النص ذلك الوجود المادي المحسوس في أي وقت من الأوقات، لأن ذلك الوجود المادي لم ينكره أحد حتى من بين غلاة التفكيكيين. الوجود الذي نقصده بالطبع هو سلطة النص القائمة على توصيل معنى ملزم إلى حد ما. وقد كانت عمليات النفي المستمرة لتلك السلطة طوال القرن العشرين هي مفهومنا



عن التيه النقدي، وكنا نتوغل داخل ذلك التيه بخطوات تتفق مع تصاعد تفتيت سلطة النص ونسفها. ولهذا كانت نقطة الضياع الكامل داخل ذلك التيه والتي فقدنا عندها الإحساس بالفوارق بين الاتجاهات الأربعة للبوصلة هي ذروة التفكيك.

إن الحديث عن سلطة النص يعني تحديد موقفنا النقدي من العلاقة بين القارئ والنص في تحولاتها المختلفة. وربما تكون صيغة الجمع هنا مضللة، فالمقصود ليس «التحولات»، بل «التحول» من الثنائية dualism إلى التوحد Monism أو العكس التي تحكم العلاقة بين الذات القارئة subject والنص كوجود في العالم object. والواقع أن تحديد نوع العلاقة بين الذات القارئة والنص كموضوع هو أساس تحديد علاقة المذهب النقدي بالنص وسلطته منذ بداية الأدب المسجل تاريخيا في علاقته بالقارئ أو المتلقي. وعلى هذا الأساس نستطيع أن نقول إن علاقة «الذات» بـ «الموضوع» ظلت لما يقرب من خمسة وعشرين قرنا علاقة ثنائية تقوم على وجود نص له وجود مادي وسلطة معنى ووجود ذات قارئة. ورغم الاختلافات العديدة في نظرة الذات القارئة إلى موضوعها، تحت مسميات ومصطلحات نقدية مختلفة، بل رغم اختلاف المصطلح النقدي المستخدم في التعامل مع النص، من «قراءة» إلى «إعادة قراءة» إلى «شرح» إلى «تحليل» وإلى تفسير، فقد ظل قانون الثنائية هو القانون الأوحد الذي يحكم العلاقة بين «الذات القارئة» والنص كموضوع. إلى أن جاءت المشاريع النقدية لما بعد الحداثة لتحدث التحول من الثنائية إلى التوحد. ويشرح «جوناثان كالر» مفهوم التوحد كما تمارسه التيارات النقدية الجديدة في النصف الثاني من القرن العشرين قائلا:

> إن نظريات القراءة تثبت استحالة إقامة اختلافات قوية بين الحقيقة والتفسير، بين ما يمكن قراءته في النص وما نقرئ النص به، أو بين النص والقارئ، ومن ثم تؤدي إلى التوحد. إن التفسير يحدد كل شيء إلى حد أن فيش يعترف بعجزه عن الإجابة عن سؤال: ماذا تفسر أفعال التفسير؟ [٢٧].

إن ما يتحدث عنه كالر من التوحد بين النص والقارئ يلخص موقف التلقي والتفكيك معا من النص، على رغم أن السياق سياق التلقي فقط، لأنه في هذا الجزء من دراسته معني بنقض فكرة التوحد عند كل من «ستانلي



فيش» و«ولفجانج إسر» والذي ثبت أنه حلم مستحيل. والتوحد الذي يقول به أعضاء نادي التلقي ورد فعل القارئ أقرب إلى الأحادية منه إلى التوحد. فالتوحد يعني الامتزاج بين كيانين منفصلين ليصبحا كيانا موحدا. أما الموقف الذي يقوم على إدراك القارئ أنه لا يعرف ما هو الشيء الذي يفسره التفسير فإنه يقوم على أحادية ترى بوجود كيان واحد فقط، وهو فعل القراءة أو القارئ. ويزداد الموقف سوءا، من وجهة نظر سلطة النص، عندما يطور التفكيكيون فكرة التوحد هذه إلى نفي وجود النص أصلا، فلا يوجد نص يمكن تثبيته في ضوء مركز داخلي أو نقطة إحالة خارجية موثوق بها.

كان الشكليون الروس والبنيويون يؤمنون بثنائية النص والقارئ التي تقوم على الإيمان بوجود نص يقوم القارئ الشكلي بتحليل بنيته الشكلية ويقوم الناقد البنيوي بتحليل بنيته اللغوية. ورغم أننا قلنا من قبل بأن كلا الاتجاهين قلل من سلطة النص حينما ركزا اهتمامهما على القيم الجمالية للشكل والبنى اللغوية للنص في تجاهل كامل للمعنى، إلا أن أيا من الاتجاهين لم ينف وجود النص ككيان مستقل عن قارئه، كيان مغلق ونهائي. أما موقف النقد الجديد فلم يختلف من ناحية المبدأ عن موقف الشكلية والبنيوية من ثنائية العلاقة القائلة بوجود نص وقارئ رغم تركيز النقاد الجدد شبه الكامل على النص الأدبي وسلطته في تجاهل شبه كامل للقارئ أو المتلقي، بل إننا نستطيع توجيه تهمة «الأحادية» السابقة، التي توجه إلى التلقي إلى النقد الجديد أيضا. لكنها بالقطع تهمة معكوسة، ففي الوقت الذي يمكن القول فيه بأن التلقي قائم على أحادية المتلقي وغيبة النص فإن التهمة الموجهة إلى النقد الجديد هي أحادية النص، في رفض صريح لأي سلطة للمتلقي باستثناء سلطة «تحليل النص من داخله» مع التعليق الكامل لكل العناصر الذاتية لدى القارئ.

وبعيدا عن كل هذه المسميات، فإن موقف النقد الجديد قام منذ البداية على تأكيد أهمية النص وقدرته على إحداث معنى يتمتع بقدر واضح من السلطة. وقد سبق أن أشرنا، في موضع سابق، إلى رأي «نيوتن» في موقف النقد الجديد من المعنى مقارنا بموقف الشكلية الروسية من العلاقة بين الشكل والمضمون. ففي الوقت الذي تقوم فيه العلاقة بين الشكل والمضمون في المذهبين النقديين على التوحد واستحالة الفصل بينهما، فإن الشكليين

الروس، في افتتانهم الواضح بجماليات الشكل، أخضعوا المعنى للشكل، بينما أخضع النقاد الجدد الشكل للمعنى. ويوثق «نيوتن» لرأيه بالإحالة إلى مقال «كلينث بروكس» المحوري «الناقد الشكلاني» الذي سبق أن أحلنا نحن أيضا إليه القارئ أكثر من مرة. ورغم توقفنا عند المقولات الأساسية التي يقدمها كل من «نيوتن» و«بروكس»، مما يعني أننا لن نقدم الجديد هنا، إلا أن الجديد الذي يستحق التسجيل والإضافة في السياق الحالي هو تأكيد أن سلطة النص تكمن في معناه أو قدرته على إحداث دلالة:

> يبدأ بروكس ببعض التأكيدات الأساسية التي يضيف إليها: «إن النقد الأدبي وصف لموضوعه وتقييم له»، إن الاهتمام الأول للنقد هو مشكلة الوحدة ـ نوع الكل الذي يشكله أو يفشل في تشكيله العمل الأدبي، وعلاقة الأجزاء المختلفة مع بعضها البعض في تشكيلها لذلك الكل، «إنه في العمل الناجح لا يمكن الفصل بين الشكل والمضمون»، إن الشكل معنى، ويمضي [بروكس] قائلا إن «الناقد يحاول تحديد نقطة إحالة مركزية يستطيع منها التركيز على بنية القصيدة أو الرواية، ثم ينهي مقاله بالتأكيد التالي: «إن للأدب استخدامات كثيرة – ويقترح النقاد استخدامات جديدة... لكن الأشكال المتعددة للاستخدامات التي تناط بالأدب تعتمد في النهاية على معرفتنا ماذا (يعني) عمل بعينه». وتلك المعرفة أساسية. [٢٨]

إن الإحالة السابقة التي تمتزج فيها آراء «نيوتن» بآراء «بروكس» تبدأ بالتسليم بثنائية الذات القارئة والموضوع المقروء أو النص، فوظيفة الناقد «وصف موضوعه وتقييمه». ورغم الاهتمام الواضح من جانب «بروكس»، أنجب تلامذة «إليوت»، بالشكل الذي يمثل الاهتمام الأول بالنسبة إلى الناقد الذي تتحدد وظيفته منذ البداية في وضع يده على «كلية» النص، إلا أن الاهتمامات الشكلية في نهاية الأمر لا تطغى، ويجب ألا تطغى، على الاهتمام بالمعنى. والأمر ليس مجرد التقرير بأن «الشكل معنى»، لأن «الاستخدامات العديدة التي تناط بالأدب تعتمد في النهاية على معرفتنا ماذا يعني عمل بعينه». وتلك وظيفة الناقد الذي لا يجد نفسه في موقف العجز «عن تحديد ماذا يفسر التفسير»، كما سيقول «فيش» بعد ذلك بسنوات قليلة.

ربما يختلف الكثيرون مع القراءة الداخلية للنص والتي تحدد في نهاية المطاف «الاستخدامات» المحتملة للنص، وهي احتمالات ليس من بينها بأي حال من الأحوال خدمة أغراض عملية أو أخلاقية خارج النص كخطاب أدبي، لكننا لا نستطيع أن نختلف حول تلك القراءة الداخلية لسلطة النص.

والواقع أن نقاد التلقي ورد فعل القارئ الذين تبنوا مفهوم التوحد monism بين الذات القارئة وموضوع القراءة وجدوا أنفسهم في موقف لا يحسدون عليه. إذ إنهم أدركوا أن ذلك التوحد مستحيل عمليا أو من الصعب تحقيقه كاملا، ولهذا تأرجحوا بصفة مستمرة بين «ثنائية» العلاقة و«توحدها»، وهو تأرجح عكسته تناقضات «رولان بارت» في تحولاته المختلفة.. ويرجع «جوناثان كاللر» القضية برمتها إلى مشكلة السيطرة: من الذي يسيطر على الآخر ويتحكم فيه: النص أم القارئ؟ ويستعرض «كاللر» التحولات، بل التناقضات، التي تجسدها نظرية التلقي من ناقد إلى آخر، بل من مرحلة إلى أخرى عند الناقد الآخر الواحد. وفي أحيان غير قليلة يتم التحول من جملة إلى أخرى: من تأكيده سيطرة القارئ إلى تأكيد سيطرة النص.

وقد أدرك «ستانلي فيش» صاحب هل يوجد نص في قاعة الدرس؟ أن عملية السيطرة أو التحكم ليست عملية محسومة أو نهائية لمصلحة القارئ في تعامله مع النص. فالقارئ الذي يبدأ قراءة النص وكله ثقة في سيطرته سرعان ما يجد نفسه يتعامل مع نص مسيطر قادر على إدهاش القارئ عن طريق تبديد توقعاته وتشتيتها بصفة مستمرة مما يحول القراءة إلى عملية اكتشاف لمعنى النص وليس كتابته أو التحكم فيه. يضع «فيش» يده على عملية التحول، أو انتقال السيطرة من القارئ إلى النص، في مقدمة كتابه المعروف الذي سيؤكد فيه في مرحلة لاحقة مقولته ومقولة التلقي الأساسية بأن القارئ يقرأ القصيدة التي كتبها هو. لكن المقدمة تؤكد أن العملية ليست بتلك البساطة:

> لقد بدأت القضية... باسم القارئ ضد الاكتفاء الذاتي للنص، لكن ما يحدث أن النص في أثناء ذلك يصبح أكثر قوة بصورة متزايدة، وبدلا من تحرر القارئ يجد نفسه أكثر فقدانا لحريته في موقع سيطرته الجديدة عن ذي قبل [٢٩].

ومن باب الإنصاف لـ «ستانلي فيش»، فإن موقفه المبدئي ليس هو الحماس للمقولة الأخيرة، بل لسلطة القارئ بالدرجة الأولى والأخيرة. وحينما يتحدث في امتعاض واضح عن انتقال السيطرة إلى القارئ فإنه يرد ذلك إلى الاستخدام الخاطئ لاستراتيجية القراءة. وإن كان ذلك لا يخفي تشتته الواضح بين تأكيد السلطة المطلقة للقارئ والسلطة النسبية، على الأقل، للنص المقروء.

ولا يختلف موقف «ولفجانج إسر» في جوهره كثيرا عن موقف «ستانلي فيش»، وهو موقف يوجزه «كاللر» في جملة محددة: «إن رأيه في القراءة رأي معقول بشكل واضح، فهو يهدف إلى إنصاف نشاط المشاركة الخلاق للقراء في الوقت الذي يحافظ على النصوص المحددة، النصوص التي تتطلب رد فعل محددا وتدفع إليه» (٣٠). وإن كان ذلك لا يعني أن «إسر» يتبنى ثنائية الذات والموضوع التي تقول باختلاف النص عن القارئ، والحقيقة عن التفسير. إذ إن الادعاء بموقف متوازن بين طرفي الثنائية سرعان ما يتحول إلى توحد حقيقي يتفق مع كل معطيات التلقي. والطريف أن «ستانلي فيش» كان من أبرز من توقفوا عند زيف ادعاءات «إسر» بالثنائية، بل تأكيده بأن القراءة ليست أكثر من تحقيق لقصد المؤلف الذي صنع النص وجعله ما هو عليه وقدم ضمان وحدته بل شكل نوع الاستجابة الجمالية التي ينتجها النص عند المتلقي. ففي مقاله الذي سبقت الإشارة إليه في فصل سابق، «لماذا لا يخاف أحد من ولفجانج إسر» يقول «فيش»، في تسفيهه لادعاءات «إسر» بأهمية المؤلف والنص، إن الفجوات ليست في نسيج النص، لكنها تتبدى أو تتخفى حسب استراتيجية التفسير التي يستخدمها القارئ، ومن ثم لا يوجد فرق بين ما يقدمه النص وما يوفره القارئ لأن القارئ يوفر كل شيء. ويخلص «فيش» إلى أن خطأ «إسر» يكمن في عدم إدراكه أن الثنائية التي يدعيها سرعان ما تتحول إلى توحد لا يخفى على العين الفاحصة.

قد يتساءل القارئ: لماذا هذا التوقف عند نقض أصحاب التلقي لسلطة النص ونحن بصدد تأكيد تلك السلطة، خاصة أننا توقفنا عند تلك المحطة في حينها؟ إننا في حقيقة الأمر لم نتوقف هنا عند نقض سلطة النص، بل عند التضارب والارتباك الذي تجسده آراء أصحاب التلقي، وعدم القدرة في نهاية الأمر على التوصل إلى رأى قاطع يرى رفض سلطة النص. هذا

التناقض في حد ذاته وما يعنيه من فشل في نسف نهائي لسلطة النص يؤدي منطقيا إلى إثبات تلك السلطة. وهكذا يخلص كاللر إلى تأكيد أنه «لابد من وجود الثنائيات بصفة دائمة: مفسر وشيء يتطلب التفسير، ذات وموضوع، مؤثر وشيء يؤثر فيه ويتأثر به» (٣١). بل إنه يذهب إلى تأكيد أسبقية الموضوع على الذات القارئة له:

> لكن التفرقة بين الذات والموضوع أكثر قدرة على البقاء مما يظن «فيش» ولا يمكن استبعادها «بجرة قلم». إنها تعود إلى الظهور بمجرد محاولة الحديث عن التفسير. الحديث عن تجربة القراءة يعني افتراض وجود قارئ ونص. ففي كل فعل قراءة يجب أن يتوافر للقارئ شيء يواجهه، يدهشه ويتعلم منه. أن التفسير دائما تفسير لشيء. وهذا الشيء يقوم بدور الموضوع في علاقة ذات بموضوع (٣٢).

لكن الحديث عن سلطة النص، أو أي سلطة لمعنى يكون النص قادرا على فرضه على المتلقي، في مواجهة كل المحاولات ما بعد الحداثية لإبطال تلك السلطة، يعني بالضرورة الحديث عن القصدية.

د ـ القصدية

حينما تعمد إحدى المدارس النقدية إلى تجاهل المعنى أو الدلالة، كما فعلت الشكلية الروسية والبنيوية الأدبية في تركيز واضح على آليات الشكل وجمالياته في الأولى، وكيفية تحقيق الدلالة في الثانية، يصبح الحديث عن القصدية من باب العبث الصريح. والقول نفسه ينطبق بصورة أكثر إلحاحا حينما تعمد مدرسة أخرى مثل التلقي إلى نقل السلطة كاملة إلى المتلقي الذي «يقرأ القصيدة التي ينتجها هو»، أو حينما تعمد رابعة مثل التفكيك إلى تأكيد الغياب في الحضور، وغياب أي مركز للإحالة، والمراوغة الدائمة للنص. لكن هذا الحكم قد يبدو متسرعا بالنسبة إلى البعض الذين قد يعترضون في استنكار: «وماذا عن النقد الجديد؟ لقد ألححت علينا منذ البداية بأن موقف النقد الجديد من سلطة النص قد يكون إحدى علامات الطريق التي ستقودنا إلى خارج التيه النقدي، ثم توقفت منذ صفحات قلائل، وفي إطالة لا ينقصها الحماس، عند تأكيد

النقد الجديد لسلطة النص، النقد الجديد نفسه الذي نحت المصطلح المعروف عن خرافة القصدية intentional fallacy. ألا تجد أن ما تقوله ينقض بعضه بعضا؟»

لكن التناقض الذي يتوقف عنده البعض في الربط بين سلطة النص والقصدية، من ناحية، وبين استخدام النقد الجديد لمصطلح خرافة القصدية لأول مرة، من ناحية ثانية، تناقض ظاهري أو سطحي مرده أن هؤلاء يتحدثون عن قصد المؤلف وليس قصد النص. وقد سبق لنا التوقف عند الاختلاف بين ما قصد إليه المؤلف معلقا في فراغ وما قصد إليه المؤلف كما عبر عنه النص أو حققه. إن الحديث عن قصد المؤلف حديث لا تنقصه السذاجة، ناهيك عن الحصافة الفكرية أو النقدية. فعند تعاملنا مع هاملت أو أوديب ملكا لا نستطيع أن نعيد شكسبير أو سوفوكل إلى الحياة ونستنطق كلا منهما بما قصد إلى قوله في مسرحيته. لكن تلك حجة واهية ودفاع ضعيف. فقد يحدث أن يكون شكسبير قد كتب مذكرات تحدث فيها عما قصد إلى قوله في مسرحيته. وتزيد الحجة بالطبع ضعفا ووهنا إذا كنا نتحدث عن مسرحية أو رواية لكاتب مازال على قيد الحياة، ونستطيع أن نرجع إليه فيما يتعلق بما قصد إلى قوله في هذا المؤلف أو ذاك. العملية، إذن، ليست عملية غياب المؤلف، بل عملية رفض الاعتماد على قصد المؤلف، حتى لو كان حاضرا، عند تحديد سلطة النص في فرض معنى ما. ولابد أن قصدية المؤلف هي ما تمرد عليه النقاد الجدد في الوقت الذي لم يتمردوا فيه على قصدية النص. أو وجود معنى قصد إليه المؤلف لكننا لا ندركه إلا محققا في النص.

في مشروعنا النقدي البديل مكان لقصد النص، مكان بارز في حقيقة الأمر، في مواجهة فوضى القراءة أو التفسير القائم على موت المؤلف وغياب النص. وتتأكد أهمية قصدية النص، بالطبع، إذا كنا نطمح إلى تخطي جماليات النقد الشكلاني وعزلة النص الأدبي عند النقد الجديد لنعيد تأكيد سلطة النص في مواجهة التحديات الدولية التي تحيط بنا من كل جانب، بل إذا كنا نطمح إلى تحقيق «التنوير» الذي يرفعه الجميع اليوم شعارا للخروج من ظلمة الرجعية والتخلف. ونحن لا نتصور كيف يمكن للبعض أن ينادوا بأهمية النص في تحقيق التنوير أو الاستنارة ويفتنوا، في الوقت نفسه، بمذاهب نقدية لا تعترف، ليس فقط بسلطة النص وقدرته على أن يعني شيئا، بل بوجوده ذاته!

وحيث إننا نتحدث عن بديل عربي لتيه النقد الغربي، فإن العودة إلى عبد القاهر الجرجاني، البلاغي العربي الفذ، لا تتعارض مع تركيزنا الكامل حتى الآن على المشهد النقدي الغربي. خاصة حينما يقدم البلاغي العربي أفكارا تسهم بشكل واضح في تحديد طريق الخروج من ذلك التيه.

لنبدأ مع الجرجاني بوحدة لغوية مبسطة، جملة قصيرة هي بالقطع «نص إخباري». نعرف مسبقا أن هناك من سيعترض قائلا إن النص الأدبي غير النص الإخباري. لكننا نعدهم بالتحول إلى نص أدبي بعد قليل. لنؤكد موقف البلاغي العربي من ضرورة وجود معنى قصد إليه المؤلف. الجملة التي سنتوقف عندها هي: «ضرب زيد عمرا يوم الجمعة تأديبا له» ـ هل توقع القارئ نموذجا آخر حقيقة؟!:

> فمن ذلك ما يقوله الناس قاطبة من أن العاقل يرتب في نفسه ما يريد أن يتكلم به. وإذا رجعنا إلى أنفسنا لم نجد لذلك سوى أنه قصد إلى قوله «ضرب» فيجعله خبرا عن «زيد» ويجعل الضرب الذي أخبر بوقوعه منه واقعا على «عمرو» ويجعل «يوم الجمعة» زمانه الذي وقع فيه، ويجعل «التأديب» غرضه الذي فعل «الضرب» من أجله، «فيقول: ضرب زيد عمرا يوم الجمعة تأديبا له». وهذا كما ترى هو توخي معاني النحو فيما بين معاني الكلم.
>
> ولو أنك فرضت ألا تتوخى في «ضرب» أن تجعله خبرا عن «زيد» وفي عمرو أن تجعله مفعولا به الضرب، وفي «يوم الجمعة» أن تجعله زمانا لهذا الضرب، وفي «التأديب»، أن تجعله غرض زيد من فعل الضرب، ما تصور في عقل، ولا وقع في وهم، أن تكون مرتبا لهذه الكلم. وإذ قد عرفت ذلك، فهو العدة في الكلام كله، فمن ظن ظنا يؤدي إلى خلافه، ظن ما يخرج به عن المعقول (٣٣).

وعلى رغم أن السياق الذي يتحدث عنه عبد القاهر هو سياق أهمية قواعد النحو للنظم، وهو السياق الذي توقفنا عنده بما فيه الكفاية في المرايا المقعرة، إلا أن النص بكامله يقدم نموذجا مبسطا ورائعا لمفهوم القصدية التي نعنيها. لنبدأ من نقطة النهاية مع النص اللغوي «الإخباري»، مسترجعين

الخطى في اتجاه نقطة البداية في محاولة لتحديد القصد. الجملة التي تلقاها المتلقي، متلفظة في كلام. أو مكتوبة في حروف وكلمات هي: ضرب زيد عمرا يوم الجمعة لتأديبه، وصلته بهذا الترتيب وبعلامات الإعراب نفسها، أي بهذا النظم. وبعيدا عن مصطلحات عبد القاهر التي قد تربك البعض فإن ما يصل إلى المتلقي من الجملة أن «زيدا قام بضرب عمرو يوم الجمعة بهدف تأديبه». هل قصد قائل هذا الكلام أو كاتبه معنى آخر؟ وبصورة أكثر تحديدا: هل يحتاج الأمر إلى العودة إلى القائل الأول وسؤاله عن قصده من الجملة؟ الإجابة بالنفي بالقطع، لأنه لو كان قد قصد إلى معنى آخر لجاء نظم الجملة، أي ترتيب كلماتها ونحوها، مختلفا. ولابد أن ما وصل إلى المتلقي هو ما قصد إليه قائل القول. والقصد هنا لم يتحقق إلا داخل النص اللغوي، وليس خارجه، أي إننا لم نشعر بالحاجة إلى العودة إلى قائل القول لنسأله عما قصد إليه.

لكن تلك. كما حذرنا البعض منذ البداية، جملة إخبارية لا تحتمل التأويل أو التفسير. إن الأمر يحتاج إلى نموذج أكثر إقناعا وأقوى منطقا.

لقد كان النموذج اللغوي السابق نموذجا إخباريا تعتمد قيمته على دقة توصيل الخبر، من ناحية، وتحكمه قواعد النحو التي تحددها علامات الإعراب، من ناحية ثانية. ففعل الضرب متبوع باسم مرفوع لابد أن يكون هو الفاعل، وهذا الفاعل متبوع باسم آخر منصوب لابد أن يكون مفعولا به. ويوم الجمعة لا يمكن تفسيره بيوم آخر من أيام الأسبوع، و«لام» السببية تحدد الهدف من فعل الضرب وهو تأديب عمرو. إن الأمور هنا تصل إلى درجة من الضبط يتحقق معها الاتفاق الكامل بين القصد والمعنى الذي يصل القارئ في نهاية الأمر.

ولا يخذلنا عبد القاهر، إذ يقدم لنا نموذجا لنص أدبي لا شبهة في أدبيته تقوم القراءة التي تعزل نفسها بالكامل عن سلطة النص أو قصده بتقديم معنى له لا يمكن أن يكون النص قد قصد إليه من دون أن يتغير ترتيب الكلمات أو نهاياتها أو علامات الإعراب. يكتب الجرجاني في رفض التفسير الذي يعمد إلى تغيير المعنى الذي قصد إليه النص أو المؤلف. والموقف، بسبب أهميته البالغة، يتطلب التوقف عند الإحالة المطولة بكاملها:



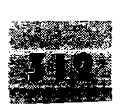
فإن همنا استدلالا لطيفا تكثر بسببه الفائدة. وهو أن يتصور أن يعمد عامد إلى نظم كلام بعينه فيزيله عن الصورة التي أرادها الناظم له ويفسدها عليه، من غير أن يحول منه لفظا عن موضعه، أو يبدله بغيره، أو يغير شيئا من ظاهر أمره على حال.

مثال ذلك: أنك إن قدرت في بيت أبي تمام:

لعاب الأفاعي القاتلات لعابه وأرْي الجنى اشتارته أيد عواسل(٣٤)

إن «لعاب الأفاعي» مبتدأ و«لعابه» خبر، كما يوهمه الظاهر، أفسدت عليه كلامه، وأبطلت الصورة التي أرادها فيه. وذلك أن الغرض أن يشبه مداد كلامه بلعاب الأفاعي، على معنى أنه إذا كتب في إقامة السياسات أتلف به النصوص، وكذلك الغرض أن يشبه مداده بأري الجنى، على معنى أنه إذا كتب في العطايا والصلات أوصل به إلى النفوس ما تحلو مذاقته عندها، وأدخل السرور واللذة عليها. وهذا المعنى إنما يكون إذا كان «لعابه» مبتدأ، و«لعاب الأفاعي» خبرا. فأما تقديرك أن يكون «لعاب الأفاعي» مبتدأ و«لعاب» خبرا فيبطل ذلك ويمنع منه البتة، ويخرج بالكلام إلى ما لا يجوز أن يكون مرادا في مثل غرض أبي تمام، وهو أن يكون أراد أن يشبه «لعاب الأفاعي» بالمداد، ويشبه كذلك الأري به (٣٥).

كما اعتدنا في المرايا المقعرة فإن نص عبد القاهر يحتاج إلى تبسيط لغوي يقربه إلى قارئ القرن العشرين الذي اعتاد المباشرة بل بعض الكسل الذهني. بيت أبي تمام يتحمل قراءتين متناقضتين بالكامل دون أي تغيير في ترتيب الكلمات أو إعرابها. القراءة الأولى، وهي لابد قراءة المتلقي العجول، تقرأ البيت على أساس أن «لعاب الأفاعي» مبتدأ خبره في نهاية الشطر الأول من البيت وهو «لعابه». أما الشطر الثاني فيبدأ بخبر ثان هو «أري الجنى» للمبتدأ الأول نفسه «لعاب الأفاعي». أي أن لعاب الأفاعي يشبه بقلم الموصوف، ولعاب الأفاعي أيضا يشبه بالعسل في الشطر الثاني. وفي ضوء هذه القراءة يفسد معنى البيت. أما القراءة الثانية التي لابد أن الشاعر قد



قصد إليها وحققها في البيت فلا تتحقق ولا يستقيم معناها إلا إذا كانت «لعابه»، بمعنى المداد الذي يكتب به الموصوف ما يكتب، مبتدأ خبره «لعاب الأفاعي»، أي قلم الموصوف، حينما يكتب في الهجاء، يكون كسم الأفاعي، ويكون «أرى الجني» أي العسل هو الخبر الثاني للمبتدأ نفسه السابق، وهكذا يصف الشاعر الشخص الذي قيل فيه البيت بأن قلمه، حينما يكتب في المديح، يشبه العسل. عندئذ يستقيم المعنى، بل يتحقق المعنى في حقيقة الأمر. وبصرف النظر عن حديث عبد القاهر عن قصد «المؤلف» فإن ما يهمنا هنا تأكيد أهمية قصد معنى بعينه تحقق في البيت.

إن عبد القاهر الجرجاني يربط القصدية، من ناحية، بقائل الكلام أي بالمؤلف، ويربط بينها، من ناحية ثانية، وبين المعنى. بل إنه يؤكد مبكرا جدا في تاريخ الفكر النقدي ذلك الربط بين الشكل والمضمون، بحيث يصبح الشكل هو المعنى والمعنى هو الشكل. لا شك في أننا نختلف مع عبد القاهر في ربطه بين القصد ومؤلف الكلام، وقد سبق أن قلنا منذ قليل إنه حتى في حال وجود الشاعر فإننا لا نستطيع أن نسأله عما قصد إليه من معنى في هذا البيت أو ذاك. والواقع أن عبد القاهر نفسه يدرك ذلك جيدا، لأنه يركز في كل ما كتب عن دائرة التوصيل على «الغرض الذي وضع الكلام له»، وكأن الشاعر هنا نقطة بداية فقط يحدث عندها الامتزاج بين الكلام وقائله. وحيث إننا نتعامل مع الكلام فقط يصبح الكلام أو النص هو الوسيلة الوحيدة التي نستطيع بها تحديد قصد المؤلف. والكلام يرتب بطريقة مخصوصة ولو زال هذا الترتيب، على رغم بقاء الألفاظ على حالها، لتغير المعنى. وفي بيت أبي تمام الذي يقدم نموذجا فريدا لإساءة قراءة معنى قصد إليه من دون غيره على رغم عدم تغيير الألفاظ والترتيب يؤكد عبد القاهر الجرجاني موقفه النقدي الناضج وهو رفض الاعتداد بحال السامع. ورفض الاعتداد بكلام السامع هو صمام الأمان ضد فوضى القراءة ما بعد الحداثية. وهكذا يكتب عبد القاهر:

> وأعلم أنه إذا نظر ناظر في شأن المعاني والألفاظ إلى حال السامع، فإذا رأى المعاني تقع في نفسه من بعد وقوع الألفاظ في سمعه، ظن لذلك أن المعاني تبع للألفاظ في ترتيبها. فإن هذا الذي بيناه يريه فساد هذا الظن. وذلك أنه لو كانت المعاني

> تكون تبعا للألفاظ في ترتيبها، لكان محالا أن تتغير المعاني والألفاظ بحالها لم تزل عن ترتيبها. فلما رأينا المعاني قد جاز فيها التغير من غير أن تتغير الألفاظ وتزول عن أماكنها، علمنا أن الألفاظ هي التابعة، والمعاني هي المتبوعة (٣٦).

نحن ندرك جيدا أن السياق الذي يتحدث عنه عبد القاهر ليس سياق القصدية لكنه سياق العلاقة بين اللفظ والمعنى، أو اللغة والأشياء التي تصفها. وقد توقفنا عند السطور نفسها لعبد القاهر في ذلك السياق المحدد في «المرايا المقعرة» لكننا نعيد قراءتها هنا، أو نعيد قراءة ما بين السطور نفسها في سياق القصدية، وهو سياق يتحمله نص البلاغي العربي بالكامل. في قراءتنا الحالية للسطور السابقة لا نملك إلا أن نتوقف عند مقولته المحورية برفض الاعتداد بحال السامع، أو المتلقي حسب المصطلح النقدي الحديث، وهي المقولة التي اعتمد في إثبات «فسادها» على القراءة الخاطئة تماما لما قصد إليه بيت أبي تمام.

لكن القضية، كما يحددها الجرجاني، ليست قضية معنى قصد إليه المؤلف أو النص، كما قد يفهم خطأ من الإحالة السابقة، بل إنها أيضا وبالدرجة الأولى قضية «ترتيب» أو بناء المعنى. وكلام عبد القاهر في هذا، الذي سبق أن توقفنا عند نماذج عديدة منه في «المرايا المقعرة»، سبق نقدي ولغوي لا يقل تحديدا ووضوحا عن الكثير مما افتتنا به عند الغربيين في العصر الحديث، في مجال الحديث عن الربط الذي لا انفصام له بين المضمون والشكل، بين معنى يقصد إليه المؤلف وشكل وبناء وترتيب يفرضه ذلك المعنى:

> وجملة الأمر أنه لا يكون ترتيب في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصفة، إن لم يقدم فيه ما قدم، ولم يؤخر ما أخر، وبدئ بالذي ثنى به، أو ثنى بالذي ثلث به، لم تحصل لك تلك الصورة وتلك الصفة. وإذا كان كذلك، فينبغي أن تنظر إلى الذي يقصد واضع الكلام أن يحصل له من الصورة والصفة (٣٧).

في ختام هذه الوقفة مع البلاغي العربي الأشهر نشير إلى مفهومه عن دائرة التوصيل، حيث تكون هناك رسالة يعتد بها أو بما قصدت إليه، أو حتى بما قصد إليه مرسلها من معنى، وكيف تفرض الرسالة شكلا وترتيبا بعينهما:



«وليت شعري، كيف يتصور وقوع قصد منك إلى معنى كلمة من دون أن تريد تعليقها بمعنى كلمة أخرى؟ ومعنى (القصد إلى معاني الكلم)، أن تعلم السامع بها شيئا لا يعلمه» (٣٨).

مرة أخرى ليست هذه دعوة للارتحال إلى الماضي نرفع معها شعار «ليس في الإمكان أفضل مما كان». وإذا كنا نؤكد مرارا رفضنا للانبهار الكامل بإنجازات العقل الغربي على أساس أن ليس كل ما جاء به الحداثيون ومن بعد الحداثيين خيرا كله، فإننا، وبالقدر نفسه، نرفض الانبهار الكامل بإنجازات العقل العربي في العصر الذهبي للبلاغة العربية. ونحن بداية نرفض سجن الزمن. كل ما في الأمر أننا، ونحن نحاول تحديد مواطئ أقدامنا، أو نرصد ضوءا يخرجنا من التيه، لا نستطيع أن نتجاهل إنجازات البلاغة العربية، باعتبارها جذورنا التي يمكن أن تطعم بالجديد والمختلف لتثمر شيئا خاصا بنا في نهاية الأمر هو هويتنا الواقية.

ونعود إلى المشهد النقدي في القرن العشرين وموقف المذاهب والاتجاهات النقدية المختلفة من القصدية. لا نظن أن الشكليين الروس أو البنيويين قد توقفوا عند «القصدية» في كثير أو قليل، لأنهم، كما سبق أن قلنا، أخذوا معنى النص كأمر مسلم به ثم تخطوه إلى دراسة مظاهر وآليات تحققه. وقد قلنا أيضا إن النقاد الجدد الذين كانوا سباقين إلى نحت مصطلح «خرافة القصدية» أسسوا لشرعية دراسة النص من داخله على أساس تجاهل ما قصد إليه المؤلف. لكن نفي قصدية المؤلف لا يعني، ولم يعن، بالنسبة إلى النقاد الجدد نفي قصدية النص. وقلنا أيضا إنه لا تعارض بين القول بقصدية النص ونفي قصدية المؤلف، إذ إن الاعتداد بقصد المؤلف في تحليل النص يعني فتح النص أمام سياقات «الخارج» التي تتنافى مع إغلاق النص وتحليله من داخله. ثم إن القول بقصدية النص، بالقصد الذي تحقق في النص ذاته، وليس بالقصد الذي راود خيال المؤلف، يجيء تأكيدا لدراسة النص من الداخل، وعزله عن السياقات الخارجية وفي مقدمتها حياة الشاعر وتجربته الذاتية والقوى المختلفة التي أثرت في إنتاجه للنص. ومن ثم يكتب «كلينث بروكس» في مقاله «الناقد الشكلاني»:

> إن الناقد الشكلاني، وحيث إنه يريد نقد العمل نفسه، يقيم افتراضين: ١ـ إنه يفترض أن الجزء المهم من قصد المؤلف هو ما قدمه بالفعل داخل العمل، أي إنه يفترض أن قصد المؤلف

كما تحقق بالفعل، هو القصد الذي يعتد به، وليس بالضرورة ما كان يريد قوله بصورة واعية، وما يتذكر الآن أنه كان يحاول قوله ساعتها. ٢- إن الناقد الشكلاني يفترض وجود قارئ نموذجي: أي قارئ يحاول، بدلا من التركيز على القراءات المختلفة المحتملة، العثور على نقطة إحالة مركزية يستطيع منها التركيز على بنية القصيدة أو الرواية (٣٩).

كانت العودة إلى «بروكس» وإلى تحديده للقصدية التي يعترف بها النقد الجديد أساسية في مرحلة الخروج من التيه النقدي لسببين. السبب الأول أننا، كما لابد أنه قد اتضح حتى الآن، نؤمن بالقصدية كأحد الخيوط التي تستطيع أن تقودنا خارج التيه. أما السبب الثاني فهو أهمية تأكيد أن القصدية التي رفضها النقد الجديد، واستخدموا في وصفها مصطلحا أصبح من مقتنيات النقد الأساسية في النصف الثاني من القرن العشرين، هي قصدية المؤلف وليست قصدية النص. لأنه في اللحظة التي يفقد فيها النص قصديته يفتح الباب على مصراعيه أمام فوضى القراءات والتفسيرات اللانهائية.

لكن المشكلة الحقيقية لم تبدأ في النصف الأول من القرن العشرين، بل في النصف الثاني، مع نظرية التلقي واستراتيجية التفكيك التي ضربت بالقصدية بمستوييها، مستوى المؤلف ومستوى النص، عرض الحائط. ربما يحتاج الحكم السابق إلى قليل من إعادة الصياغة والتعديل. لا جدال حول رفض التفكيك والاعتراف بالقصدية بكافة أشكالها. ولسنا في حاجة إلى العودة إلى قلب التيه مرة أخرى لتأكيد ذلك. لكن أعضاء نادي التلقي في الواقع وجدوا أنفسهم في موقف يتأرجحون فيه بين نفي القصدية والاعتداد بها في عمليات القراءة التفسيرية.

بداية، لا اختلاف حول استحالة تحديد قصد المؤلف حتى في حال وجوده واستعداده لتحديد ما قصد إلى قوله. وفي تخيلنا لصيغة نقدية عربية بديلة لا نملك بدورنا إلا أن نرفض القصدية بهذا المعنى المحدد، وأن نتفق مع آراء بعض النقاد، وفي مقدمتهم «هيرش»، حول أحادية المعنى الذي يمكن أن يؤدي إليه تحديد قصد المؤلف. ففي حال وجود تحديد لقصد المؤلف، تنتهي احتمالات تعدية المعنى التي تعتبر أساس ثراء النص الأدبي وقدرته على الإيحاء connote بأكثر من معنى، مقارنا بتحديد denote المعنى في ضوء قصد

المؤلف. وحيث إننا لا نستطيع أن نرجع إلى قصد المؤلف، حتى في حال وجوده، لا يتبقى لنا إلا التحليل اللغوي للنص، والتحليل اللغوي هو الذي يفتح الباب أمام تعددية التفسير.

وهو رأي يتفق معه «ب. د. يول» في جوهره. ففي كتابه Interpretation (١٩٨٠)، وفي تحليل للقصيدة نفسها التي سبق أن حللها «هيرش» في كتابه Validity in Interpretation، وهي قصيدة «وردزويرث» A Slumber Did My Spirit Seal، لا يتفق «يول» فقط مع «هيرش» في أن التحليل اللغوي هو المدخل الحقيقي لتعدد القراءات أو التفسيرات للنص الواحد، بل يذهب إلى القول إن قدرة اللغة على الإيحاء لا تنفي مفهوم القصدية وارتباط اللغة ذاتها بغرض قائلها. وهو في هذا يعتمد على نظرية فعل الكلام المعروفة Speech Act Theory (SAT) والتي تربط فعل الكلام بقصد قائله. وهكذا، في تفسيره لبعض أبيات القصيدة، يدعونا «يول» إلى المقارنة بين القصيدة التي كتبها شاعر رومانسي معروف مثل «وليام وردزورث»، والقصيدة نفسها، لو تخيلنا أن كاتبها ليس «وردزويرث» بل قرد نشط ضغط على مفاتيح الآلة الكاتبة، أو لو أننا عثرنا على كلماتها وسطورها محفورة على صخرة على شاطئ البحر بفعل الأمواج أو عوامل التعرية [٤٠]. في الحالتين الأخيرتين، تختفي القصدية بسبب غيبة فعل القول المقصود. ومن ثم يخلص يول متخطيا بذلك «هيرش» إلى أن التفسير الأقرب إلى الصحة هو التفسير الذي يتفق مع قصد المؤلف الذي يوجد فقط لو أننا سلمنا بأن «وردزورث» هو كاتب القصيدة وليس القرد أو أمواج البحر. وهكذا يرفض يول القول بقدرة اللغة على تحقيق معنى، مستقلة عن القصد البشري.

ويطور كل من «وولتر بن مايكلز» و«ستيفن ناب» أفكار كل من «هيرش» و«يول» حول أهمية القصدية في النص. بل إنهما يقدمان تحليلا لقصيدة «وردزورث» نفسها التي سبق أن حللها كل من «هيرش» و«يول»، مستخدمين فرضية «يول» نفسها عن وجود القصيدة مصادفة من دون كاتب. فلو أننا عثرنا مصادفة على البيت الأول من القصيدة منقوشا فوق الرمال ثم شاهدنا موجة تغطي الكلمات لتمحوها، مخلفة وراءها البيت التالي فسوف يتأكد لنا أن القصيدة لم تنتجها قريحة إنسان بل جاءت إلى الوجود مصادفة وبصورة عفوية، وشتان بين الحالين:

> حينما اعتبرت الآثار على الرمال شعرا كنت تفترض صفة القصد فيها، أما حينما اتضح أنها بلا مؤلف فإنها لا تصبح كلمات على الإطلاق: إن حرمانها من مؤلف يعني تحويلها إلى تشابهات عفوية للغة، فهي ليست، على رغم كل شيء، نموذجا لمعنى من دون قصد، وفي الوقت الذي تصبح فيه [الكلمات] بلا قصد تصبح أيضا بلا معنى (٤١).

وفي تأكيدهما للعلاقة بين اللغة والقصد إلى معنى يذهب «ناب» و«مايكلز» إلى حد إنكار صفة اللغة على الكلمات، مستقلة عن القصد. ففي الوقت الذي احتفظ «يول» فيه للكلمات بطبيعة اللغة، حتى حينما تنفصل عن القصد وتتحول إلى مجرد تصوت، يرى «ناب» و«مايكلز» أن تلك العلامات التي تخلفها الأمواج وراءها في انحسارها ليست لغة على الإطلاق بل شبيهة للغة. ويخلص الاثنان إلى أن المعنى دائما معنى مقصود، وأن اللغة لها طبيعة قصدية، ومن ثم فإن محاولات تفسير نص لغوي في عزلة عن المؤلف أو القصدية محاولات عبثية عديمة الجدوى.

ويضيف «مورس بكهام» بعدا آخر إلى القصدية حينما يقول إن نموذج التفسير، أو تأويل الخطاب الذي يحدث في حضور مرسل الرسالة، يجب أن يكون هو نفسه نموذج تفسير الخطاب في غياب مرسله:

> وأعني بذلك أنه قد تم تطوير نموذج لتفسير الأدب منذ زمن طويل، منذ ٤٠٠ عام تقريبا. وهذا النموذج هو معيار السلوك التفسيري. أي إنني حينما أطلب من النادل فنجان قهوة فإنه لا يرفض، لا يصبه فوق رأسي، بل يحضره إلي. ما أدعيه أن التفسير في حضور منتج قول ما والذي يرى أنه تفسير ملائم هو النموذج الصحيح لتفسير قول في غياب منتج ذلك القول (٤٢).

إن أهم ما تؤكده الإحالات السابقة لـ «هيرش» و«يول» و«ناب» و«مايكلز» و«بكهام». وعشرات الإحالات الأخرى المماثلة في تأكيدها لدور القصدية في تفسير النص أو قراءته، و«عبد القاهر»، قبل هؤلاء جميعا، ما تؤكده كل تلك الإحالات أن «القصدية» محور التفسير «المنضبط». وحينما نستخدم لفظ «المنضبط» هنا فإننا لا نعني بأي حال من الأحوال «أحادية» المعنى، أو تثبيت معنى واحد للنص باعتبار أن هذا المعنى هو ما قصد إليه المؤلف لأن تلك



القراءة قراءة «الشفافية» والمواضعة اللغوية التي تتصف بها النصوص الإخبارية التي تقدم حقائق علمية لا تقبل التفسير أو التأويل. الانضباط هنا يعني تفسير النص الأدبي في ضوء قصد محتمل تحقق في النص، وهو ما يفتح الباب أمام التعددية الصحية للتفسير، بشرط أن تكون سلطة النص وقصديته تحتمل التعددية. لكن تلك الإحالات، الغربية منها على وجه التحديد، تمثل تمردا قويا ضد من ينادون بأفق توقعات القارئ واستراتيجية التفسير للجماعة كضوابط. وبدلا من محاولة قراءة النص في ضوء أفق توقعات يجيء بها القارئ إلى النص ويسقطها عليه، ثم يحاول تبريرها بشواهد من النص يكون من الأجدى والأنفع قراءة النص في ضوء قصدية عبر عنها النص. ومهما اختلفت القراءات والتفسيرات للنص الواحد في هذه الحالة، فإنها لا يمكن أن تقدم قراءة على النقيض تماما مما قصد إليه النص، وحينما يحدث ذلك فإن الاحتمال الممكن واحد من اثنين: إما أن المؤلف لا يجيد استخدام أدواته وفي مقدمتها اللغة، أو أن عقد النقد قد انفرط بالكامل. والاحتمال الثاني هو ما جسدته نظرية التلقي واستراتيجية التفكيك.

رحم الله عبد القاهر الجرجاني الذي قدم ضوابط التفسير الجوهرية، وفي مقدمتها تحمل النص اللغوي والنص الأدبي للتفسير المختلف، وكأنه كان يتنبأ بفوضى القراءة في القرن العشرين قبل حلول ذلك القرن بما يقرب من تسعمائة عام:

> فأما الإفراط فما يتعاطاه قوم يحبون الإغراب في التأويل ويحرصون على تكثير الوجوه، وينسون أن احتمال اللفظ شرط في كل ما يُعدَل به عند الظاهر، فهم يستكرهون الألفاظ على ما لا تقله من المعاني، يدعون السليم من المعنى إلى السقيم ويرون الفائدة حاضرة قد أبدت صفحتها وكشفت قناعها فيعرضون عنها حبا للتشوف أو قصدا إلى التمويه وذهابا في الضلالة. (٤٣)

لقد حاولنا أن نختار مقولات بعينها في سطور عبد القاهر القليلة لنؤكدها دون غيرها فلم نجد مقولة واحدة يمكن تجاهلها. إن الرجل، وهو يكتب في القرن الخامس الهجري، أي الحادي عشر الميلادي، يقدم صورة بالغة الدقة والتحديد للمشهد النقدي في القرن العشرين. الشرط الذي يحدده عبد القاهر



في وضوح لا لبس فيه هو «أن احتمال اللفظ شرط في كل ما يعدل به عن الظاهر». نعرف جيدا أن عبد القاهر يتحدث هنا عن وحدة لغوية أصغر من الوحدة الكبرى وهي النص. لكننا لا نستطيع أن نتجاهل ما يقوله عبد القاهر عن اللفظ في مواضع كثيرة، أحلنا القارئ إليها منذ صفحات قلائل عن القصد والمعنى. على هذا الأساس يجب ألا يجد القارئ المنصف أو الموضوعي صعوبة في سحب ما يقوله عبد القاهر عن اللفظ والجملة على الوحدة الأكبر وهي النص ككل. شرط الخروج على المعنى الظاهر للنص عند عبد القاهر هو احتمال النص لذلك الخروج، أو القراءة الجديدة.

أما استشفاف الجرجاني للمشهد النقدي في القرن العشرين فإن التفاصيل التي يقدمها في السطور السابقة تجعلنا نشعر وكأن ذلك البلاغي العربي مازال يعيش بيننا، ويعيش معنا كل تفاصيل التيه المعاصر. ما يرفضه عبد القاهر في القرن الخامس الهجري، وينطبق في حرفيته تقريبا على المشهد النقدي اليوم، هو الإفراط عند قوم «يحبون الإغراب في التأويل ويحرصون على تكثير الوجوه». مفاتيح العلة التي يضع عبد القاهر يده عليها هي: «الإفراط» و«الإغراب» و«تكثير الوجوه». هل تختلف هذه المفردات عن مفردات معاصرة هي المبالغة والغموض وتعددية الدلالة؟ في ظل هذا الافتتان السقيم بالإفراط والإغراب يعمد هؤلاء النقاد إلى «استكراه الألفاظ على ما لا تقله من المعاني». وكأن الرجل نقض مبكرا جدا غرام الناقد الحداثي وما بعد الحداثي «بشد النص إلى آلة التعذيب لاستنطاقه بما لا يقوله». ويمضي الجرجاني في استشفافه العبقري لأدق دقائق المشهد النقدي في القرن العشرين. فالنقاد في عصره «يدعون السليم من المعنى إلى السقيم ويرون الفائدة حاضرة قد أبدت صفحتها وكشفت قناعها، فيعرضون عنها حبا للتشوف أو قصدا إلى التمويه». دعونا نتوقف عند مفتاح محتمل للجملة السابقة وهو لفظ «التشوف» أي الميل إلى الاستعراض exhibitionism. أليس هذا ما يفعله كل من «رولان بارت» و«إيهاب حسن» و«جاك دريدا» حينما يعمدون، في تأكيدهم لإبداعية النص النقدي، إلى تعمد لفت الأنظار إلى النص النقدي بعيدا عن النصوص الأدبية التي يتعاملون معها؟ ومن تنقصه النماذج نُحِله إلى الصفحات المطولة التي نقلناها عن هؤلاء النقاد الثلاثة في كتابنا «المرايا المحدبة». بدافع من تلك الميول الاستعراضية يعمد النقاد

الحداثيون وما بعد الحداثيين إلى الغموض والمراوغة. وفي هذا لن نجد صعوبة في ترجمة لفظ «التمويه» في نص عبد القاهر إلى مصطلح indeterminacy الذي أصبح علامة مسجلة للنقد ما بعد الحداثي.

لقد كان عبد القاهر حادا في رفضه لفوضى التفسير، عنيفا في حكمه على من يجهلون ضوابط التفسير، ولهذا يختتم كلامه بحكم حاد اللهجة في ثورته على التعسف في التفسير:

> هذا، وليس التعسف هو الذي يرتكبه بعض من يجهل التأويل من جنس ما يقصده أولو الألغاز وأصحاب الأحاجي، بل هو شيء يخرج عن كل طريق ويباين كل مذهب، وإنما هو سوء نظر منهم ووضع الشيء في غير موضعه، وإخلال بالشريطة وخروج عن القانون، وتوهم أن المعنى، إذا دار في نفوسهم وعقل في تفسيرهم، فقد فهم من لفظ المفسر، حتى كأن الألفاظ تنقلب عن سجيتها وتزول عن موضوعها فتحمل ما ليس من شأنها أن تحتمله، وتؤدي ما لا يوجب حكمها أن تؤديه (٤٤).

ذاك هو رفض عبد القاهر الجرجاني النهائي لفوضى التلقي، وذاك أيضا هو تأكيده لسلطة النص.

هـ- خارج التيه: النص! النص!

لقد خرجنا من التيه أخيرا. نعم، نحن الآن خارج التيه بالفعل، حيث كل شيء له معنى، أو هكذا يجب أن يكون. لقد قدمنا للقارئ حتى الآن أسس النظرية البديلة ممثلة في ما رفضناه أو ما يجب أن نرفضه من معطيات التيه النقدي، وفي ما يجب أن نتمسك به داخل الواقع الثقافي والحضاري العربي في بداية النظام الدولي الجديد. وما علينا إلا أن نجمع تلك الأسس في مشروع لنظرية نقدية بديلة. ونذكر القارئ مرة أخرى بأننا حذرناه ألا يتوقع نظرية عربية سوف «نخترعها» من عدم، وأننا لا ندعي اختراع الدائرة أو العجلة. كل ما وعدناه به عملية تخليق synthesis من معطيات عربية وغير عربية في تأكيد لانتمائنا إلى جذورنا الثقافية واتصالنا بالآخر.



وما فعلناه حقيقة، من بداية الدراسة الحالية حتى الآن، هو أننا قمنا بعملية «غربلة» دقيقة لواقع المشهد النقدي الغربي، الذي اختار بعضنا أن يكون جزءا منه لما يقرب من ربع قرن اليوم. في أثناء تلك «الغربلة» الدقيقة استبعدنا الكثير مما لا يتفق مع واقع الثقافة العربية والتحديات التي تواجهها اليوم. وقد حددت احتياجاتنا، كما يراها المؤلف على الأقل، قواعد الاستبعاد. وربما يكون من الأفضل، تبعا لذلك، أن نحدد ما قررنا استبقاءه داخل الغربال النقدي باعتباره أساس استبعاد ما تم استبعاده. لقد قررنا، أو قررت احتياجات واقعنا الثقافي والحضاري المعاصر نيابة عنا، ضرورة الاحتفاظ بالنص وسلطته وقصده إلى معنى، ثم تركنا كل شيء آخر يتسرب ساقطا من ثقوب الغربال.

وعلى رغم أننا أثناء عملية الغربلة المطولة أكدنا في أكثر من موضع أن القول بالتيه النقدي ليس قولنا، بمعنى أننا في حقيقة الأمر لم نقم التيه أو ننشئه للثقافة الغربية من منظور عربي، أو نيابة عن المثقفين الغربيين، وأن التيه الذي رصدناه طوال الدراسة تيه رصده مفكرون كبار داخل معسكر الثقافة الغربية ذاتها. لقد أدرك الكثيرون منهم هول التيه الذي قادتهم إليه «النظرية» النقدية ما بعد الحداثية، وبدأوا هم أنفسهم يبحثون عن طريق للخروج. التيه، إذن، أو الإحساس به، لم يكن من صنع مؤلف الدراسة الحالية، أو من صنع توجس مرضي من الآخر يدفع إلى التقوقع داخل الذات تحت مسميات مللناها أبرزها الرجعية والسلفية والتخلف والانعزالية. كان أبرز دوافعنا لمحاولة الخروج من التيه: أولا، إن الكثير من معطيات التيه النقدي الغربي نوع من الترف الفكري، الذي أوصلتهم إليه مجتمعات الرفاهية والوفرة التي أوصلتهم إلى حافة الملالة من كل ما هو تقليدي أو ثابت أو محدد. وإلى حد كبير، فإن هذا من حق المثقفين الغربيين، لكن ليس من حق البعض منا في العالم العربي أن يختار عن طواعية دخول التيه الغربي نفسه من دون أن نقف على الأرضية نفسها من الإنجازات الفكرية والسياسية والاقتصادية. وإذا كان من حق الثقافات الغربية، التي وصلت بعض سفن الفضاء الخاصة بها إلى حافة المجموعة الشمسية المعروفة، أن تمارس ذلك الترف الفلسفي، من النوع الذي يمارسه «جاك دريدا» في شكله في جميع السلطات، فليس من حق بعض المثقفين العرب أن يدخلوا التيه نفسه

ليمارسوا الترف الفكري نفسه، باسم التحديث والحداثة، في الوقت الذي تكافح فيه غالبية الشعوب العربية من أجل حرية التعبير والديموقراطية السياسية بل من أجل لقمة العيش ذاتها.

ثانيا، إذا كان أبناء الثقافة الغربية أنفسهم قد بدأوا يبحثون عن خيط النجاة بعد أن شعروا بهول التيه الذي أوصلتهم إليه «النظرية»، خاصة بعد أن وصلت عدمية التفكيك إلى ذروتها، فلماذا لا نستطيع أن نبحث نحن أيضا عن خيط النجاة من تيه لم يكن تيهنا أو من صنعنا أصلا؟ في ضوء تلك المعطيات والدوافع جرت غربلة معطيات النقد الغربي في القرن العشرين، وهي الدوافع التي فرضت علينا ما يجب استبعاده وما يجب الاحتفاظ به والإبقاء عليه. وحتى لا نعود إلى استعراض الدراسة بكاملها نقول إننا استبعدنا كل ما يقلل من أهمية النص وسلطته وقصده.

لماذا العودة إلى النص؟ السؤال في حد ذاته ليس جديدا، ولن تكون الإجابة هي الأخرى جديدة، فقد كان السؤال قائما طوال الدراسة الحالية، وقدمنا الإجابة عنه في أكثر من موضع في عجالة واضحة. ومرة أخرى لسنا وحدنا الذين نقول بالعودة إلى النص كطريق للخروج من التيه. وقد شرحنا كيف كانت العودة إلى النص هي آلية التمرد ضد التيه النقدي الغربي. وشرحنا في استفاضة كافية كيف اتفقت جميع الاتجاهات النقدية الجديدة في العقدين الأخيرين من القرن العشرين، وهي الاتجاهات التي جمعناها تحت مظلة النقد الثقافي، على أن العودة إلى النص هي خيط النجاة المشدود إلى الصخرة خارج التيه. صحيح أننا قلنا إن العودة الأخيرة إلى النص، في تحميلها له أكثر مما يحتمل في ظل الاستخدامات العملية المختلفة، أضاعت هي الأخرى سلطة النص ونفت قصديته. إذ لا يمكن أن يكون شكسبير قد قصد إلى المعاني التي تفرضها القراءات الماركسية مثلا على بعض مسرحياته. وفي مرحلتنا المتأخرة هذه لا نظن أننا نملك التوقف المتأني عند العودة إلى النص في النقد الثقافي، والعودة إلى النص في بديلنا العربي المقترح.

حينما نتحدث عن النص هنا فإننا نتحدث عن الصفقة كاملة: النص وسلطته وقصده، وهي العناصر الثلاثة التي توقفنا عندها في الصفحات السابقة. ونعود إلى السؤال المحوري: لماذا العودة إلى النص في بديلنا العربي المقترح؟



هناك مفارقة ثقافية عربية لافتة للانتباه، ففي الوقت الذي ترتفع فيه شعارات الرغبة في تحديث العقل العربي وبدء عصر «تنوير» يخرج الأمة العربية من عصور التخلف والجهالة، نرى أن الاختيار الذي اختاره أصحاب هذه الشعارات لتحقيق ذلك الهدف هو اختيار الحداثية الغربية وما بعدها. لا اعتراض لنا، ولا يمكن أن يعترض أحد، على ضرورة تحديث العقل العربي وبدء عصر تنوير حقيقي، لكن اعتراضنا ينصب على الوسيلة، على اختيار الحداثة وما بعد الحداثة الغربيتين طريقا لتحديث العقل العربي في خلط واضح بين التحديث modernization والحداثة modernism وما بعد الحداثة postmodernism. فالمصطلحات الثلاثة لا تتفق في أكثر من الجذع اللغوي modern. وقد كان ذلك الخلط الواضح مثار توقفنا لبضع سنوات منذ صدور «المرايا المحدبة» عام ١٩٩٨. وانتهى الحداثيون العرب في حقيقة الأمر إلى اتهام كل من يتعرض لنقض الحداثة الغربية وما بعدها بالتخلف ومعاداة العصرنة، بل ذهب البعض إلى اتهام معارضي الحداثة بأنهم يدعون إلى ركوب الجمال في عصر الطائرات والصواريخ. هكذا، فلنترك جانبا ذلك الخلط السافر بين «التحديث» و«الحداثة» ولنتوقف عند اختبار تاريخي أخير. لقد انهمك الحداثيون العرب منذ منتصف السبعينيات على الأقل، وفي ردة فعل على ما أدركه المثقفون العرب جميعا من أن الهزيمة العسكرية في عام ١٩٦٧ كانت هزيمة للعقل العربي بالدرجة الأولى، انهمكوا في تحديث العقل العربي بطريقتهم. ومع نهاية القرن العشرين أصبحت مجموعات الحداثيين العرب تغطي المنطقة العربية من أقصاها إلى أقصاها، وأصبحوا كتلا وتجمعات مهيمنة تضيق بالاختلاف وترفضه بدعوى أن اختيارهم هو الاختيار الصحيح لتحديث العقل العربي. وحينما حدث العدوان على العراق وسقطت بغداد في بداية العصر الإمبراطوري الأمريكي كشف رد الفعل العربي العاجز على كافة المستويات أن العقل العربي عام ٢٠٠٣ كان أكثر تخلفا وأكثر تمزقا وتشتتا مما كان عليه ذلك العقل عام ١٩٦٧. أين ذهب التحديث إذن؟ لقد تحول الحداثيون العرب إلى نخب تحالفت مع السلطة الحاكمة ضد الجماهير التي جاء الحداثيون لتنويرها!

وعلى رغم ذلك تظل الدعوة إلى التنوير قائمة لها شرعيتها القوية. وهنا تتجسد المفارقة التي أشرنا إليها في موقف الحداثيين ومن بعد الحداثيين العرب، إذ كيف يمكن أن يقوم النص الأدبي بوظيفة التنوير إذا كنا نتجاهل



المعنى لننشغل بتدريبات في التحليل اللغوي الشكلي لآليات تحقيق المعنى، كما يفعل البنيويون؟ إن التنوير يعني النظر إلى النص، باعتباره رسالة لها سلطة مقصودة، فإذا كانت الرسالة لا تهم المحلل اللغوي ينتفي فعل التنوير. صحيح أن الحداثيين العرب يربطون بين الرغبة في تحديث العقل العربي وعلمية التحليل البنيوي للنص أو «علم الأدب». ولا شك أن العلمية هي المدخل الصحيح لتحديث العقل العربي، لكن هذه العلمية شيء وعلمية التحليل البنيوي للنص شيء آخر. والغريب أن الحداثيين العرب يرفعون شعار علمية التحليل البنيوي حتى اليوم في مواجهة كل ناقد للمشروع البنيوي، في الوقت الذي اكتشف فيه أصحاب المشروع أنفسهم داخل الثقافة الذي أنتجته خرافة العلمية، التي ادعوها منذ أكثر من ثلاثين عاما. أي إنه في الوقت الذي اكتشف فيه الحداثيون الأصليون أنفسهم خرافة العلمية واستحالة التأسيس لعلم الأدب، مازال الحداثيون العرب يتمسحون بعلمية وهمية في تبرير المشروع البنيوي. وتزداد المفارقة إثارة للعجب، حينما نقارن بين موقف الحداثيين العرب الذين يتمسحون بعلمية المشروع البنيوي وعمومية النموذج الذي يتبناه، في الوقت الذي تراجعت فيه البنيوية بالكامل أمام استراتيجيات ومشاريع نقدية ما بعد حداثية، تقوم على الشك في جميع السلطات الموثوقة، وفي مقدمتها العلم منذ ثلاثين عاما أيضا داخل الثقافة التي اختاروا الافتتان بها.

لكن أهم أسباب الدعوة للعودة إلى النص هو أن تلك العودة أصبحت ضرورة بقاء في عصر يهدد بمحو الهويات بل يطالب بذلك صراحة لصالح ثقافة مهيمنة.

وعلى رغم أن بعض الثقافات القومية قد تنبهت للخطر القادم مبكرا، ونجحت في تطوير حداثة أو حداثات قومية نابعة من واقعها هي، كما فعلت الهند مثلا، فإن الثقافة العربية وقعت في غواية الحداثة الغربية، وأدارت ظهرها لتراثها الثقافي الخاص غير مدركة لخطورة ما يحدث. ما يحدث، أو بالأحرى ما حدث بالفعل، أنه تم تحييد النخبة المثقفة وإبطال فاعليتها في قيادة الجماهير وتشكيل الثقافة الشعبية mass culture أو popular culture . وحينما عزلت ثقافة النخبة أو الثقافة العليا عن الثقافة الشعبية، انفردت الثقافة المهيمنة بالثقافة الشعبية، تعيد تشكيلها بطريقتها الخاصة، لتغرس الانتماء الجديد لتلك الثقافة باسم عالمية الثقافة.



لسنا وحدنا الذين نقول بعزل المثقفين عن الجماهير وإبعادهم عن دور الريادة لعامة الشعب وتشكيل الوعي الشعبي. وقد سبق لـ «ألان تورين» أن نبه إلى ذلك في كتابه Critique de la modernite` عندما توقف عند واقع المثقفين في الدول النامية وكيف تخلوا عن دور الريادة وتحولوا إلى نخبة يخاطب أعضاؤها بعضهم بعضا. وكلما زادت عزلة أعضاء النخب الثقافية عن الجماهير زاد اقترابهم من السلطة الحاكمة والتحالف معها. وهكذا. بدلا من «تنوير» الجماهير وتحقيق العصرنة، تخلى هؤلاء المثقفون عن دورهم الريادي من أجل تحالفات مع السلطة الحاكمة. والغريب أن هذا، على وجه التحديد، ما طمحت الثقافة المهيمنة إلى تحقيقه حتى تنفرد بالثقافة الشعبية القومية. والأغرب من هذا أننا في العالم العربي سهلنا لتلك الثقافة مهمتها، إذ إن انبهار بعض المثقفين العرب بكل ما أنتجه العقل الغربي كان قد مهد الطريق للثقافة المهيمنة لتفرض هيمنتها حتى قبل أن تبدأ محاولات فرض النموذج الحضاري الغربي على شعوب العالم. وقد كانت أخطر النتائج المترتبة على هذا هي الانفراد النهائي للثقافة المهيمنة بالثقافة الشعبية تفعل بها ما تشاء.

وحينما نتحدث عن الثقافة الشعبية هنا، فإننا نعني بالثقافة «طريقة أو طرائق الحياة»، وهذا هو التعريف العلمي للثقافة. رواد الفكر أو الثقافة العليا يفترض أن يقوموا بتشكيل وعي الجماهير ومن ثم التأثير في طرائق حياتهم. وحينما تخلى الرواد عن مهمتهم الأصلية وعاشوا العزلة كاملة من ناحية، وتحالفوا مع أنظمة الحكم، وهي في الغالب أنظمة غير ديموقراطية، من ناحية ثانية، تركوا الساحة خالية أمام الثقافة المهيمنة لتخترق الثقافات الشعبية وتغرس فيها قيمها المختلفة، قيم الثقافة الاستهلاكية، قيم السوق والاستهلاك والمؤسسات العملاقة التي ـ بدأت بدورها ـ في التقليل من أهمية أنظمة الحكم القومية. وتمارس الثقافة المهيمنة في ذلك الاختراق كل آليات الإبهار وأدواته. وما على المرء إلا أن يجلس أمام شاشة التليفزيون وقنوات الاستقبال الفضائي بين آن وآخر، ليدرك كيف يتم ترسيخ قيم الحياة الأمريكية والحلم الأمريكي وطريقة الحياة الأمريكية، باعتبارها جميعا تجسيدا للنموذج المثالي والنهائي الذي قال به «فرانسيس فوكوياما» منذ أوائل التسعينيات.



لهذا تتأكد أهمية العودة إلى النص. لكن أي نص؟

النص الذي ندعو للعودة إليه ليس، بالقطع، النص المعلق في فراغ معزولا بالكامل عن جميع القوى المؤثرة في إنتاجه، من ناحية، أو القوى التي يستطيع أن يؤثر فيها من ناحية ثانية. ليس هو نص النقد الشكلاني، كما تصوره وتعامل معه الشكليون الروس، الذين توقفوا عند جمالياته الشكلية، وكما تصوره وتعامل معه البنيويون وتوقفوا عند بناه اللغوية، في تجاهل كامل مارسته الفئتان للمعنى. وهو أيضا ليس نص النقد الجديد الذي يركز بصورة أكبر على المعنى، لكنه معنى داخلي ينفصل عن القوى المختلفة التي أنتجته في المقام الأول. كما أنه ـ بالقطع ـ ليس نص النقد الثقافي بتنويعاته المختلفة، حيث يتحول النص إلى وثيقة تعكس السياقات المعاصرة له من ناحية، وتستخدم في محاولة إعادة بناء ذلك الواقع من ناحية أخرى. ولابد أن القارئ قد لاحظ أننا تخطينا نص التلقي والتفكيك اللذين لا يعترفان بوجود نص مستقل أصلا.

النص الذي ندعو إليه، بعد أن أدرنا ظهورنا للتيه النقدي أخيرا، نص يؤدي وظيفة أو وظائف في عالم متغير، ويحتفظ بقيمه الجمالية في الوقت نفسه. قد يرى البعض أن التوصيف السابق إما أن يكون من نوع التحدي المستحيل أو أنه لا يمثل تحديا على الإطلاق ولا يستحق كل هذه الضجة حول التيه والعدمية. وحتى نحدد معالم النص الذي نحلم به ومدى استحالة تحققه أو يسره دعونا نتوقف عند تجربة خاصة ذات دلالة. كنا مجموعة من الأدباء والمخرجين والمثقفين العرب في جولة لزيارة المسارح الأمريكية الإقليمية. كان ذلك في أواخر السبعينيات. قادتنا جولتنا ذات ليلة إلى مسرح «تشانهاسن» خارج مدينة «مينوسوتا». والمسرح في حد ذاته تجربة أمريكية فريدة، فهو من نوع المسرح المطعم الذي يقدم لجمهوره وجبة عشاء فاخرة قبل بداية العرض المسرحي. ثم بدأ العرض المسرحي وكان مسرحية غنائية بعنوان عازف فوق السطح Fiddler on the Roof . والمسرحية المعروفة تجسد عذابات اليهود الروس بشكل درامي أو فني رائع. وقد تأثرنا بالعرض عاطفيا إلى حد كبير. وفي أثناء لقاء مع مخرج العرض في نهاية الأمسية، وبدافع الحماس والغيرة، اتهم بعضنا المخرج بالعنصرية اليهودية والتحيز ضد العرب وتجاهل معاناة الشعب الفلسطيني. ورد علينا الرجل في هدوء شديد: قدموا لي مسرحية

عربية يتحقق لها التميز الفني والدفاع عن حقوق الفلسطينيين في الوقت نفسه، وسوف أقدمها على هذه الخشبة نفسها فورا! وحتى اليوم، وبعد أكثر من ربع قرن، لم نستطع أن نقدم لذلك المخرج نصا مسرحيا عربيا يجمع بين متعة الفن وجمالياته وبين أدائه لـ«وظيفة» محددة. النص الذي نحلم بالعودة إليه. إذن ليس الأمر سهلا كما يتصور البعض.

وقد حاول «إدوارد سعيد» تحديد هذه المنطقة الوسط، منطقة «البين - بين» التي يجب أن يقف فيها النص الذي نحلم به، النص الذي لا ينتمي بكامله إلى السياقات الواقعية والتاريخية والذاتية المختلفة التي أنتجته أو شاركت في إنتاجه ولا يرفض هذه السياقات في الوقت نفسه، النص الذي لا ينتمي بكامله إلى القيم الجمالية الخالصة، ولا يفرط في تلك القيم في الوقت نفسه. وينطلق «سعيد» في محاولته من مقولة لـ «مايكل ريفايتر» يرى فيها أن عملية اختزال النص إلى الظروف أو السياقات المختلفة التي شاركت في إنتاجه ليست أكثر من أسطورة أو أكذوبة. ثم يحاول «سعيد» بعد ذلك تحديد الهوية العامة لتلك المنطقة الوسط:

> ويحتمل أن يتفق معظم النقاد مع ريفايتر في قوله، نعم، دعونا نضمن ألا يختفي النص تحت عبء تلك الأساطير، لكنهم، وأنا أتحدث هنا نيابة عن نفسي، ليسوا مقتنعين كلية بفكرة النص المكتفي ذاتيا. هل يكون البديل للأساطير المختلفة هو عالم نص رهباني، عالم يكون البعد المهم لمعناه، على حد قول ريفايتر، بعدا داخليا بالكامل؟ ألا توجد طريقة للتعامل مع النص ومع دنيويته [أي علاقته بالعالم] بصورة عادلة؟ ألا توجد طريقة للتعامل مع قضايا اللغة الأدبية إلا بعزلها عن تلك القضايا الأكثر إلحاحا بشكل واضح للغة الحياة اليومية [٤٥].

إن اهتمامنا بالبحث عن نص يؤدي وظيفته في عالم متغير، ويحتفظ بقيمه الجمالية في الوقت نفسه، لا يختلف عن انشغال «إدوارد سعيد» في الواقع بالبحث عن منطقة وسط يقف فيها النص الجديد بين طرفين متناقضين، نقيض يختفي عنده النص «تحت عبء الأساطير» الجديدة والقديمة عن حتمية ارتباط النص الأدبي بالخطابات الأخرى، غير الأدبية،

عند مستوى البنية الفوقية وبالقوى المختلفة للعلاقات الاجتماعية للإنتاج على مستوى البنية التحتية، ثم نقيض ينظر إلى عالم النص باعتباره صومعة راهب - لابد أنه مؤلف النص - حيث «يكون البعد المهم لمعنى النص هو البعد الداخلي فقط». النص الجديد يسمح بازدواجية التعامل مع النص باعتباره في العالم in the world، على حد قول سعيد، باعتباره إنتاج ذلك العالم من ناحية، وقوة تأثير فيه من ناحية ثانية. لابد من وجود منطقة وسط يمكن عندها التعامل مع اللغة الأدبية «بلاغيا»، كما يقول هيليس ميللر، دون عزلها عن القضايا الأكثر إلحاحا للحياة اليومية. والواقع أن إدوارد سعيد وهو يتحدث باعتباره واحدا من أبرز كتاب ما بعد الكولونيالية، وينتمي إلى بقية اتجاهات النقد الثقافي بصفة عامة، يعتبر أبرز كتاب النقد الثقافي في تحديده لتلك المنطقة الوسط وفي إصراره عليها بصورة أكثر توفيقا من الآخرين الذين خانتهم محاولات التوفيق بين النقيضين السابقين.

لقد كان الحلم بالمنطقة الوسط تلك هو القالب المشترك، في حقيقة الأمر، بين المذاهب النقدية على رغم كل تعارضاتها. فقد داعب خيال الجماليين في لحظات إدراكهم خطورة الانفصال الكامل بين الأدب والواقع، وداعب خيال نقاد مدرسة الالتزام بمسمياتها المختلفة في لحظات إدراكهم خطورة تحويل النص إلى مجرد وثيقة للعصر وشاهد عليه. بل إن ذلك الانشغال بنص المنطقة الوسط بدأ مع بداية النقد الأدبي ذاته، فقد أنشغل به أرسطو نفسه في كتابه العمدة «فن الشعر»:

> مرة أخرى، في دراستنا لموضوع: إذا كان ما قاله شخص ما أو فعله صحيح أو خاطئ شعريا، لا يجب ألا نتوقف عند الفعل أو القول المحدد لنسأل أنفسنا إذا كان صحيحا أو خاطئا، بل علينا أيضا أن نأخذ في الاعتبار من قاله أو فعله، وإلى من وجه، ومتى، ولمصلحة من، أو لأي هدف، وإذا كان يهدف، على سبيل المثال، إلى تحقيق خير أكبر أو تفادي شر أكبر [٤٦].

وقد كان من اللافت للنظر أن تتزامن الشكلية الروسية مع الثورة الشيوعية، بل ألا تضيق الثورة الجديدة لبضع سنوات بالاتجاه الجمالي للحركة النقدية، الذي لا يكترث، في كثير أو قليل، للربط بين السياقات الواقعية الخارجية للنص ومعناه. وحينما تأكد تحول الثورة إلى ديكتاتورية جديدة لقهر البروليتاريا

بدلا من تحريرها. وبدأت تضيق بالرأي المعارض، شأنها في ذلك شأن كل الأيديولوجيات المهيمنة عبر التاريخ، أدخل الشكليون تعديلا جزئيا على موقفهم في محاولة للتوافق مع متطلبات العصر الجديد في تنازل جزئي يعترف بإنتاج السياقات والظروف الخارجية للنص الأدبي. لكنهم رفضوا القول بأن تلك السياقات أو الظروف الخارجية هي الظرف التاريخي أو الاجتماعي، وقصروا تلك الظروف الخارجية على تقاليد الأدب. لكن ذلك التنازل الجزئي، ولكونه تنازلا جزئيا فقط، لم ينقذ الشكليين الروس الذين سرعان ما انتشروا في بلدان أوروبا، حاملين معهم البذور الشكلية التي مهدت فيما بعد لظهور البنيوية. وفي الوقت نفسه فإن من تأثر منهم بالمبادئ الماركسية حاول العثور على منطقة وسط بين الالتزام الماركسي والنقد الشكلاني.

وقد كان «رومان ياكوبسون» من أبرز الشكليين الروس الذين مارسوا تأثيرا قويا في البنيوية من ناحية، ثم أصبح أحد أعمدتها الأساسية فيما بعد، من ناحية ثانية. في مقاله المحوري The Dominant الذي كان موضوع محاضرة ألقاها في تشيكوسلوفاكيا عام ١٩٣٥، والذي ينتمي ـ بمعنى ما ـ إلى المرحلة المتأخرة من شكليته، وينتمي ـ بمعنى آخر ـ إلى مرحلة البنيوية الأدبية، يحاول ياكوبسون في الواقع تحديد المنطقة الوسط التي يستطيع النص الأدبي عندها تحقيق التوازن بين النقيضين. وفي ذلك يعبر ياكوبسون عن التطور الأخير الذي شهدته الشكلية الروسية حينما حاول بعض أعضائها، الذين تبنوا مبادئ الثورة، التوفيق بين جماليات الشكلية المبكرة والالتزام الذي تفرضه الانتماءات الأيديولوجية الجديدة. وهو التوازن نفسه الذي سوف يحاوله البنيويون اليساريون فيما بعد، والذين سيقيمون تحالفا قويا ضد البنيويين من خارج الأيديولوجية اليسارية بسبب تبنيهم فكرة النص اللغوي والأدبي المغلق أمام القوى الخارجية. في مقاله عن العنصر المهيمن يرفض «ياكوبسون» وجهتي النظر المتطرفتين: وجهة النظر القائلة بتعدد وظائف النص، أو القائلة بالتعدد في مواجهة الأحادية المكتفية بالنص ووحدته الداخلية، ووجهة النظر الأحادية monism . بعد رفض وجهتي النظر المتطرفتين يحدد الشكلي الروسي والبنيوي اللاحق الأرض الوسط:

> وحيث إن العمل الشعري له وظيفة إحالية، ينظر إليه أتباع وجهة النظر الأخيرة باعتباره وثيقة مباشرة للتاريخ الثقافي أو العلاقات الاجتماعية، أو السيرة. في مقابل الوحدة الضيقة

الأفق والتعددية الضيقة الأفق هناك وجهة نظر تجمع بين إدراك تعددية وظائف العمل الشعري وإدراك وحدته، وهي الوظيفة التي توحد العمل الشعري وتحدده. من هذا المنظور، فإن العمل الشعري لا يمكن تعريفه باعتباره عاجزا عن تحقيق وظيفة جماليه خالصة أو وظيفة جمالية إضافة إلى وظائف أخرى، بل يعرف العمل الأدبي باعتباره رسالة شفاهية تمثل الوظيفة الجمالية عنصره المهيمن [٤٧].

خلاصة القول إن «ياكوبسون» يرفض، من ناحية المبدأ، اعتبار النص شيئا دون الآخر. فالنص ليس كائنا جماليا خالصا، كما أنه ليس كائنا متعدد الوظائف بصورة تعزله عن قيمه الجمالية. وحينما يتحول «ياكوبسون» إلى تحديد المنطقة الوسط يرفض أيضا القول بأن العمل الأدبي يقوم بوظيفة جمالية، بالإضافة إلى وظائف أخرى غير جمالية، لأنه مهموم أكثر بفكرة العنصر المهيمن الذي يفرض على النص تفسيرا يتفق مع ذلك العنصر. ومن ثم فإن النص الأدبي، بالنسبة إلى «ياكوبسون»، يقوم بوظائف متعددة، من بينها الوظيفة الجمالية مع اختلاف جوهري يرى أن الوظيفة الجمالية هي العنصر المهيمن الذي يفرض طبيعة التفسير واتجاهه. والواقع أن كلمات ياكوبسون تعني واحدة من اثنتين: إما أنه، في تحديده للمنطقة الوسط، يقترب من الوظيفة الجمالية للنص أكثر من اقترابه من الوظائف الأخرى التي تحددها السياقات المختلفة. وهذا قول قد يفسر في ضوء انتماء ياكوبسون الشكلي المبكر، وإما أنه لا يعني أكثر من استبدال مصطلح «العنصر المهيمن» الذي نحته بأي مصطلح آخر معادل. على كل حال لقد كان حديث ياكوبسون عن الوظيفة الجمالية أقل ترددا أو استحياء من حديث عدد من النقاد المعاصرين.

و الاستحياء، في حقيقة الأمر، هو ما يتصف به حديث النقاد الجدد عن الأرض الوسط. واستحياء النقد الجديد عند الحديث عن علاقة بين النص وسياقات خارجية أمر مفهوم في ضوء المقولة المحورية التي يقوم عليها النقد الجديد برمته، وهي ضرورة دراسة النص من داخله. وحينما نتوقف هنا عند موقف النقد الجديد في سياق الحديث عن منطقة وسط، تجمع بين جماليات الأدب القائمة على دراسة النص من داخله، وبين السياقات الخارجية المختلفة والوظائف بل «الاستخدامات» الممكنة للنص فإن ذلك

يرجع إلى أن مثل ذلك الحديث عن تلك المنطقة الوسط كان غير متوقع في المقام الأول. وحينما يتحدث ناقد جديد بحجم «كلينث بروكس» عن ارتباط النص الأدبي بسياقات خارجية غير «أدبية» فلابد أن نتوقف عند كلماته بكثير من الاهتمام على رغم التردد والاستحياء. حتى النقد الجديد شعر بأزمة الفصل بين النص والواقع الذي ينتجه ونادى بعض أتباعه بالمنطقة الوسط. صحيح أن «بروكس» يقترب من المنطقة الوسط في حذر شديد واضح، ويتحدث عن علاقة النص بمؤلفه وقارئه، والحالة المزاجية لكل منهما التي تحدد كتابة النص وقراءته. فالنقد الذي ينادي بالفصل الكامل بين النص ومؤلفه: حياته وآماله ومخاوفه واهتماماته، في نظره نقد أجوف. أما عن القارئ فيقول «بروكس»:

> ثانيا، إن تأكيد العمل يبدو وكأنه يعني فصله عن هؤلاء الذين يقرأونه بالفعل، وقد يبدو هذا الفصل حازما ومن ثم مأساويا. فعلى رغم كل شيء، فإن الأدب يكتب ليقرأ. لقد كان الشاعر وردزورث إنسانا يخاطب بشرا... إضافة إلى ذلك، إذا تجاهلنا الجمهور الذي يقرأ العمل، بمن فيهم هؤلاء الذين يفترض أن النص كتب من أجلهم، فسوف يسارع مؤرخ الأدب إلى تأكيد أن جمهور بوب [الإشارة هنا إلى الشاعر الإنجليزي ألكسندر بوب] حدد بالفعل نوع الشعر الذي كتبه. إن للقصيدة جذورها في التاريخ، الماضي والحاضر. إننا لا نستطيع ببساطة تجاهل مكانها داخل السياق التاريخي (٤٨)..

ألم نقل إن الرجل يدخل منطقة الأرض الوسط في حذر شديد وفي استحياء أشد لأنه يدرك جيدا أن ما يقوله يمثل تنازلا باهظا يتعارض مع كل ما قاله أستاذه «إليوت» عن النظرية الموضوعية The Impersonal Theory القائلة بأن فعل الإبداع هروب مستمر من الذات وتضحية بها؟ لكنه يدخلها في نهاية الأمر، مؤكدا استحالة الفصل بين النص من ناحية ومؤلفه وقارئه من ناحية ثانية. ثم ينتهي في جملتين بالغتي الأهمية إلى التسليم بأن «للقصيدة جذورها في التاريخ، الماضي والحاضر. إننا لا نستطيع ببساطة تجاهل مكانها داخل السياق التاريخي». إننا لا نقول بالطبع بتجاهل موقف النقد الجديد برمته لنتوقف عند هذه المقولة الأخيرة ونحملها أكثر مما

تحتمل. لكن ما يهمنا هنا هو تأكيد إدراك بعض النقاد الجدد ضرورة البحث عن منطقة وسط لدرء التهمة الموجهة لتلك المدرسة بأنها تتعامل مع النص الأدبي وكأنه معلق في فراغ.

لكن الحديث عن القارئ ودوره ليس غريبا على طبيعة النص الجديد الذي ندعو إليه. إذ إن ذلك النص البين ـ بين في ارتباطه بالسياقات المختلفة التي تشارك في إنتاجه يخاطب قارئا يعيش تلك السياقات. ونحن هنا نتحدث عن القارئ الأول المعاصر للنص، أي حينما نطالب بنص لا يقوم في فراغ ويرتبط في جانب منه بالسياقات الواقعية التي تنتجه، نتحدث في الوقت نفسه عن مخاطبة ذلك النص لقارئ بعينه. وعلى رغم أننا لا نقصد بذلك الربط بين النص الجديد وقارئه تبني مقولات التلقي أو نظرية رد فعل القارئ، على أساس أن تلك المقولات في جوهرها تبطل دور النص وتلغي سلطته، إلا أننا لا نستطيع تجاهل دور القارئ التاريخي المعاصر للنص. فالنص في مخاطبته لقارئه الأول كان واعيا بالتوقعات التي سيجيء بها القارئ عند قراءته له. ولهذا يكتسب أفق التوقعات التاريخي أهمية خاصة عند أحد أقطاب نظرية رد فعل القارئ وهو «هانز روبرت يوس» الذي انشغل منذ البداية بمحاولات التوفيق بين جماليات الشكلية الروسية وانتماءات الماركسية. وقد قادته محاولات التوفيق تلك إلى التركيز على أفق التوقعات التاريخي للقارئ الأول، ثم آفاق التوقعات التاريخية التالية التي تعاملت مع النص، وجميعها آفاق توقعات يجب أن يدركها القارئ الجديد للنص، ويمزج بينها وبين أفق توقعاته هو. وهكذا يكتب «يوس»:

> إن العلاقة بين الأدب والقارئ لها إيحاءات جمالية وتاريخية في الوقت نفسه. الإيحاء الجمالي يتمثل في حقيقة أن الاستقبال الأول لعمل ما من جانب القارئ يتضمن اختبارا لقيمته الجمالية مقارنة بالأعمال التي تمت قراءتها بالفعل. أما الإيحاء التاريخي الواضح فيتمثل في أن فهم القارئ الأول سوف يتم الحفاظ عليه وإثراؤه من جانب سلسلة من التلقي من جيل إلى آخر. وبهذه الطريقة يتم تحديد الأهمية التاريخية لعمل ما وإبراز قيمته الجمالية [٤٩].

لكن الحديث عن التاريخ في السياق السابق حديث مخادع يؤكد الاتهام الذي سبق توجيهه إلى نظرية التلقي بأدبية آفاق التوقعات واستراتيجية القراءة التي تفرضها الجماعة المفسرة. فالتاريخ، الذي يتحدث عنه «يوس»، ليس تاريخ ماركس الذي تحدد سياقاته المختلفة وقواه المتصارعة عند مستوى البنية التحتية الخطابات الثقافية المختلفة عند مستوى البنية الفوقية. لكنه تاريخ قراءة النصوص التي سبقت قراءتها والتي تحدد القراءة الجديدة للنص، سواء من جانب القارئ المعاصر لإنتاجه أو من جانب القراء التالين، والذين يتشكل أفق توقعاتهم من النصوص الإبداعية التي سبقت قراءتها من ناحية، ومن القراءات السابقة والمتراكمة للنص موضوع التفسير. آفاق التوقعات هنا عند «يوس» واستراتيجيات القراءة التي تفرضها جماعة التفسير عند «فيش» أدبية بالدرجة الأولى والأخيرة. ورغم أن ذلك يؤدي في النهاية إلى نقل سلطة النص من المؤلف ومن النص نفسه إلى القارئ، إلا أنه لا يؤدي إلى نقل موقف «يوس» من دائرة الشكلية الروسية إلى دائرة التاريخية الماركسية.

فمع تسليمنا الكامل بأهمية دور القارئ في تفسير النص الأدبي، على أساس أن كلا من مؤلف النص وقارئه ينتميان إلى سياقات ثقافية واحدة يشتركان فيها وتشترك في تكوين وعيهما وحساسيتهما الأدبية، إلا أننا بالقطع ضد نقل سلطة النص إلى القارئ. فالمنطقة الوسط التي نحاول تحديدها للنص الجديد تسمح أولا بوجود معنى قصد إليه النص من ناحية، وبقراءات متعددة - وليست لانهائية بالطبع - للنص نفسه. ما نتحدث عنه هو احتمال النص لتعدد التفسير وليس قيام القارئ بإعادة كتابة النص وليس مجرد قراءته. فالقارئ لا يقرأ القصيدة التي كتبها هو كما يقول أعضاء نادي التلقي، بل يقرأ نصا يتمتع بسلطة فرض معنى قصد إليه، نصا يسمح له بدرجة من الاختلاف هي أساس تعدد التفسيرات.

نعم، قد يقدم النص فراغات يقوم القارئ بملئها، وقد يوفر بعض المناطق غير المحددة التي يقوم القارئ بتحديدها، لكنه أبدا ليس نصا يقتصر وجوده على وعي القارئ به. النص الجديد الذي ندعو إلى العودة إليه نص يرفض فكرة التوحد monism النهائي بين النص والقارئ، بين الموضوع والذات. ويرفض أيضا، وبالحماس نفسه، التوحد بين النص والمؤلف. لكنه نص يقوم

على ثنائية dualism الذات القارئة والموضوع المقروء، على وجود نص مستقل عن كل من مؤلفه وقارئه من ناحية، ووجود قارئ قادر على قراءة جديدة أو تفسير أصيل للنص من ناحية ثانية.

وربما يكون ما كتبه «جان بول سارتر» في كتابه المعروف ما هو الأدب؟ (١٩٤٨) أفضل تعريف لهذه المنطقة الوسط. ترجع أهمية كلمات سارتر في هذا السياق إلى أنها جاءت في الفترة المفصلية بين النقد الجديد الذي أعطى السلطة كاملة للنص وبين التلقي الذي نقل تلك السلطة، كاملة أيضا، إلى القارئ. في عام ١٩٤٨، وهو تاريخ نشر الكتاب، كان النقد الجديد يلملم أوراقه، وكان المشهد يستعد لاستقبال التلقي ما بعد الحداثي لو لم تقم البنيوية بتأجيل ذلك الحدث لبضع سنوات. في تلك الدراسة يقدم «سارتر» أسس الحل التوفيقي الذي يحفظ للنص وجوده ويقيم جسوره مع القارئ في الوقت نفسه. فالحل التوفيقي الذي يقدمه يقول بوجود أشياء في النص وبدور القارئ في تقديم أشياء أخرى، بوجود بنى ثابتة أو محددة للمعنى داخل النص وبوجود بنى أخرى غير محددة يقوم القارئ بتحديدها. وهكذا يكون دور القارئ: «الإبداع والكشف في الوقت نفسه، فهو يكشف عن طريق الإبداع، ويبدع عن طريق الكشف» [٥٠]. درجة الإبداع التي يتحدث عنها «سارتر» تعني بالنسبة للقارئ في بداية فعل القراءة «أن كل شيء ينتظر من يحققه، وأن كل شيء قد تم تحقيقه بالفعل» [٥١]. إن مقولة سارتر تعني أن القارئ في تعامله المبدئي مع النص يتصرف على أساس أن النص وجود مكتمل بالفعل، وليس وجودا منقوصا ينتظر قيام القارئ بإكماله. لكنه شيء يعجز القارئ عن إدراكه بصورة نهائية ومكتملة. وهكذا يستطيع القارئ أن يقرأ النص ويعيد قراءته مرات ومرات دون أن يدرك بالكامل ما تم تحققه في النص. وفي الوقت نفسه فإن ذلك الإحساس يقترن بإحساس مبدئي معارض يقوم على أن كل شيء ينتظر تحققه أثناء فعل القراءة. تلك عبقرية النص الـ«بين - بين» الذي نحلمُ بالعودة إليه، النص الذي يتمرد على «وجوده معلقا في فراغ» النقد الجديد، والذي يرفض التخلي عن سلطته كاملة لقارئ نظرية التلقي من ناحية، ولا يتخلى عن قيمه الجمالية التي ضمنها له النقد الشكلاني لينتمي إلى سياقات إنتاجه وتلقيه، من ناحية ثانية.

ويقوم «جوناثان كاللر» في دراسته المتميزة عن التفكيكية بتأكيد أهمية القراءة الخلاقة للنص الأدبي التي تحقق معادلة «سارتر» السابقة، القراءة التي لا تهضم حق القارئ في تفسير النص وتحتفظ لذلك النص بسلطته في الوقت نفسه. وفي ذلك يحدد «كاللر» إبداعية القراءة في تعاملها مع مناطق الفراغ التي انشغل بها أتباع نظرية التلقي:

> عند مناقشة الكثير من الأعمال الحداثية نستطيع تأكيد نشاط القارئ في الوقت الذي نتعامل فيه معه [نشاط القارئ] باعتباره إنجاز مهمة محددة: إن على القارئ أن يحدد بنفسه العلاقة بين صورتين، أن يكمل تشبيهات «تستصرخ [القارئ] لإكمالها»، أو أن يحدد، عن طريق تجميع مفاتيح متباعدة، ما حدث «بالفعل»، ليظهر فوق السطح نمطا أو تصورا يخفيه النص. وهذا هو الدور العام الذي أناطه رومان انجاردن وولفجانج إسر إلى القارئ أن يملأ الفجوات، أو يجسد ويحدد المناطق غير المحددة في النص (٥٢).

خلاصة القول أننا في حديثنا عن النص البين ـ بين داخل المنطقة الوسط في علاقته بالقارئ نحلم بنص جديد يرفض شطط القراءات التقليدية السابقة للنص الأدبي في تبنيها لمواقف متطرفة في تفسير النص الذي يثير في قارئه الجديد، أيضا، ردود فعل يكون هو منشئها ومحركها. وفي الوقت نفسه فإن ذلك النص الذي نروج له خارج التيه النقدي نص يرفض التوحد الكامل مع قارئه في عملية ذوبان تلغى سلطته، وهو ما تبناه أصحاب التلقي. وقد تحدثنا عن التلقي و«التوحد» بين «الذات القارئة» و«الموضوع المقروء» أو النص بما فيه الكفاية. لكن شطط القراءات التقليدية السابقة يحتاج منا إلى وقفة قصيرة. ويحدد «وولتر سلاتوف» في دراسة مبكرة بعض الشيء ذلك الشطط الذي يميز فئتين من القراء تتعامل كل فئة منها مع النص بطريقة مغايرة بالكامل لتعامل الفئة الأخرى معه. وفي الوقت الذي يتبني فيه «سلاتوف» الدعوة لدور نشط للقارئ في تفسيره للنص يرفض

> اتجاه غالبية الجماليين والنقاد إلى الحديث وكأن هناك نوعين من القراء: الإنسان الكامل التفرد والخصوصية بكل أهوائه وصفاته الذاتية وتاريخه الشخصي ومعرفته واحتياجاته



> وتوتراته، والذي يتعامل مع العمل الفني من زاوية شخصية فقط، والقارئ المثالي العام صاحب الاستجابات الموضوعية والجمالية. إن معظم القراء، باستثناء أكثرهم سذاجة... يحولون أنفسهم أثناء القراءة إلى بشر في منطقة ما بين هذين النقيضين. أي أنهم يتعلمون أن ينحوا جانبا، الكثير من ظروفهم واهتماماتهم وصفاتهم الخاصة التي تساعد في تحديد هوياتهم في شؤون الحياة العادية [٥٣].

وربما يكون أهم ما تؤكده الإحالة السابقة استحالة الموضوعية الكاملة عند القارئ في تعامله مع النص الأدبي. وهذا بالقطع سبب تجاهل «سلاتوف» الواضح لذلك القارئ، وميله إلى القارئ الإنسان الذي يتحول إليه القارئ الموضوعي أثناء فعل القراءة. صحيح أن «سلاتوف» لا يخفي رفضه للقارئ الذاتي الكامل الذاتية الذي يقرأ النص فقط من خلاله أهوائه واهتماماته واحتياجاته وتوتراته الشخصية الخالصة، وهي العناصر التي تحدد هويته كإنسان وفرد داخل سياقات الحياة اليومية، وهي أيضا العناصر نفسها التي يجب أن ينحيها جانبا قارئنا المثالي للنص الجديد: القارئ الذي لا يتعامل مع النص من مسافة موضوعية كاملة detachment أو disinterestedness، أو باعتبار النص كيانا جماليا خالصا معلقا في فراغ. وعندما يعترف قارئنا باستحالة الموضوعية المثالية الكاملة، من ناحية، وباستحالة وجود النص في فراغ من ناحية ثانية، يتحول إلى إنسان قادر على تقييم النص أو تفسيره في ضوء سياقاته المعاصرة كقارئ له والسياقات التي شاركت في إنتاجه.

خلاصة القول، في هذه المرحلة، أن فكرة النص المعلق في فراغ والذي يجب أن تتم قراءته من داخله لم تعد مقبولة أو ممكنة في بداية القرن الحادي والعشرين، خاصة إذا كنا نتحدث عن بديل عربي قادر على التعامل مع التحديات التي تواجهها الثقافة العربية. والواقع أننا في الوقت الذي نتحدث فيه عن النص الجديد الذي يقف في المنطقة الوسط بين القيم الجمالية والسياقات الواقعية كضرورة بقاء، لا ندعي، كما سبق أن أكدنا، أننا نخترع العجلة ونكتشف نظرية نقدية عربية. وقد توقف الكثيرون من قبل عند ضرورة الربط بين النص ككيان جمالي وبين السياقات السياسية والأيديولوجية طوال

القرن العشرين. وقد واجه «نيوتن» في مقدمته التساؤل المبدئي: «لماذا كان محتما أن تظهر كل تلك المعالجات النظرية للأدب في القرن العشرين ولماذا يختار القراء تأييد معالجة دون الأخرى؟» وتجيء إجابة نيوتن:

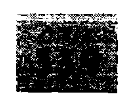
> من الواضح أنه لا يمكن دراسة النظرية الأدبية بمعزل عن الصراعات السياسية والأيديولوجية التي كانت حتى الآن المظهر البارز للقرن العشرين. إن اختياراتنا في القراءة، خاصة فيما يتعلق بالنصوص التي تتواجد فيما وراء الحدود البراجماتية التي تتحكم في قراءتنا للأشكال الأخرى من الخطاب، لا يمكن أن تكون محايدة من الناحية الأيديولوجية، وقد يهم القارئ أن يأخذ ذلك في الاعتبار عند قراءته لأعمال المنظرين المختلفين التي يضمها هذا الكتاب [٥٤].

إن المشاكل التي يثيرها الحديث عن طبيعة النص الجديد، الذي نروج له، لا تقاس بحجم المشاكل المرتبطة بعمليات القراءة والتفسير والتقييم. ما أسهل أن ننادي بنص تتحقق له عند نقطة البداية، أي أثناء عملية الإبداع وبانتهائها، تلك الازدواجية. لكن المشاكل الحقيقية تبدأ عند القراءة التفسيرية لذلك النص، والتعامل مع الأسئلة اللانهائية التي تثيرها هذه الطبيعة المزدوجة: إذا كان النص الجديد يجب أن يجمع بين القيم الجمالية والارتباط بالسياقات الثقافية وغير الثقافية التي تشترك في إنتاجه، فما مدى درجة التوازن التي يجب أن تتحقق بين الانتماءين؟ وهل هناك ضرورة لهذا التوازن أصلا؟ وفي وجود التوازن بين الانتماءين داخل النص الأدبي، كيف ستجري قراءة النص قراءة تفسيرية ثم تقييمه؟ هل سيجري ذلك على أساس القيم الجمالية أم صلة النص بالقوى المختلفة التي أنتجته من ناحية، وتحدد توقعات قرائه وردود أفعالهم من ناحية أخرى؟ وفي غيبة التوازن، ما هو الانتماء الغالب أو المهيمن في هذه الازدواجية الذي سيحدد استراتيجية قراءة النص ثم تفسيره وتقييمه؟ وفي تلك الحالة الأخيرة، هل تتم قراءة النص في ضوء الانتماء المهيمن مع كبت الانتماء الآخر؟ أي هل نستطيع قراءة النص قراءة جمالية فقط، إذا كان الانتماء الجمالي هو المهيمن، في تجاهل كامل للانتماء الآخر؟ ويثار السؤال نفسه معكوسا بالطبع لو أن الانتماء التاريخي والأيديولوجي للنص كان هو الغالب. وإذا تمت قراءة النص وتفسيره على أساس القيم

الجمالية ألا يعني ذلك عودة إلى النص المعلق في فراغ النقد الشكلاني سواء عند الشكليين الروس أو البنيويين أو النقاد الجدد؟ ثم ما الضمانات الحقيقية لتحاشي حدوث تلك الردة؟ وإذا جرت قراءة النص وتفسيره على أساس السياقات الثقافية المختلفة التي أنتجته، والتي تحدد التوقعات التي يجيء بها القارئ إلى النص، ألا يعني ذلك تحويل النص مرة أخرى إلى وثيقة للعصر وشاهد عليه، تماما كما حدث في النقد الماركسي وكل الاتجاهات التي تقف إلى يسار الوسط، وما الضمانات لحماية النص الأدبي من تلك الردة؟

ولا نستطيع أن ندعي قدرتنا على الإجابة عن كل الأسئلة السابقة بطريقة «نقية» pure تفرز هذا عن ذاك، وتفك الاشتباك بين عشرات الخيوط والخطوط المتداخلة والمتقاطعة. كل ما نستطيع أن نفعله في المرحلة الأخيرة الحالية هو المناورة بقدر الإمكان لنخرج بفرضية نقدية ربما لا تكون، ولا يمكن أن تكون، نقية بالكامل، لكنها قادرة إلى حد كبير ومقنع على تأييد دعوتنا للعودة إلى النص بسلطته وقصديته. لتحقيق ذلك علينا أولا وضع النقاط فوق الحروف قبل محاولة الإجابة عن بعض التساؤلات الجوهرية السابقة.

توقفنا في الفصل السابق عند الفرضية الأساسية التي تحكم الاتجاهات المتأخرة في القرن العشرين والتي جمعناها، ربما في بعض التعسف، تحت مظلة النقد الثقافي. كانت تلك الفرضية المشتركة هي القول بتشكيل السياقات الاجتماعية والتاريخية لطبيعة الأدب ووظيفته. كانت تلك هي الفرضية المبدئية للنقد الماركسي، والتي انحصرت جهود اتجاهات النقد الثقافي في التخفيف من ثقلها وليس إبطالها أو نفيها. وقد قلنا أيضا إن النقد الثقافي اليساري الهوى لابد أنه يجد نفسه اليوم في مأزق حقيقي بعد التغيرات السياسية والأيديولوجية والاقتصادية، التي يمر بها العالم كل يوم في إيقاع لاهث منذ انهيار الاتحاد السوفييتي مع بداية تسعينيات القرن الماضي، وانهيار الكثير من الثوابت التي قامت عليها الماركسية الثقافية والماركسية المعدلة. ويهمنا هنا أن نعيد تأكيد وضع نقطة فوق حرف بتقديم موجز مبسط وشامل لموقف النقد الماركسي. تكتب «جولي رفكن» و«مايكل رايان» في مقالهما التمهيدي لفصل حول الدراسات الماركسية:



> إننا جميعا، عند ماركس، نتموقع تاريخيا واجتماعيا، وتحدد سياقاتنا الاجتماعية والتاريخية أو تشكل حياتنا. ينطبق هذا على الأدب بقدر انطباقه على البشر. فالأدب، من وجهة نظر النقد الماركسي، ليس تعبيرا عن أفكار عامة أو أبدية، كما ادعى النقاد الجدد، كما أنه ليس، كما ادعى الشكليون الروس، عالما مستقلا عن الآليات الجمالية أو الشكلية التي تتصرف مستقلة عن خلفيتها الطبيعية في المجتمع والتاريخ. إن الأدب، بالأحرى، هو أول مثال للظاهرة الاجتماعية، وعلى هذا الأساس، لا تمكن دراسته مستقلا عن العلاقات الاجتماعية والأشكال الاقتصادية والحقائق السياسية للعصر الذي كتب فيه (٥٥).

وكلمات «رفكن» و«رايان» لا تحتاج إلى تعليق أو شرح أو تبسيط، إذ إن ما يقولانه، اتساقا مع عنوان المقال، لا يمكن أن يكون أكثر بسيطا مما هو بالفعل.

النقطة الثانية، التي نعيد وضعها فوق حرف آخر في المرحلة الحالية، هي أن تخوفنا من التبني الكامل لهذه المقولة المحورية في النقد الماركسي قائم على تخوفنا الأهم من التعامل مع النص الأدبي، باعتباره وثيقة ينتجها العصر من ناحية، أو تصبح شاهدا على حقيقته ويمكن إعادة تصوره في ضوئها من ناحية ثانية. وقد اتفق الجميع، الرافضون للماركسية أصلا، والماركسيون الجدد الحريصون على تجميل صورة الماركسية، على أن تلك الصيغة هي «الصيغة الرخيصة» للماركسية. والواقع أن تخوفنا هنا لا يختلف عن تخوف الاتجاهات المتأخرة في القرن العشرين التي حاولت تعديل تلك الصيغة الأولى وتجميلها عن طريق التخفيف من جبرية العلاقة بين العلاقات الاجتماعية للإنتاج عند مستوى البنية التحتية، وبين الأدب كمنتج ثقافي عند مستوى البنية الفوقية. لكن لسوء حظ أتباع اتجاهات النقد الثقافي جاءت الأحداث السياسية المتتالية منذ بداية التسعينيات في القرن الماضي بمثابة تفريغ جبري لتلك الاتجاهات من معناها وإجهاض لها.

النقطة الثالثة، التي نعيد وضعها فوق حرف ثالث، تتعلق بالبديل العربي الذي ندعو إليه. وقد قلنا في الفصل السابق إنه على رغم رفضنا المبدئي للماركسية سياسيا وثقافيا إلا أن طريق الخروج من التيه لابد أن يمر عبر

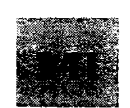


بوابة الماركسية في صيغتها المعدلة على الأقل. وهذا موقف فرضته الظروف الأخيرة للنظام الدولي الجديد الذي تهدد فيه ثقافة مهيمنة بابتلاع الثقافات القومية، وطمس هوياتها. لقد فرضت التطورات الأخيرة، ممثلة ببداية الزمن الأمريكي الذي يطمح إلى فرض نموذجه الحضاري والثقافي على العالم، ولو بالقوة العسكرية، أن ننظر نحن، في العالم العربي، وهو المنطقة التي يبدو بصورة لا تقبل الشك أن الولايات المتحدة في بداية عصر الإمبراطورية قد اختارتها لفرض نموذجيها الحضاري والثقافي النهائي الأمثل، أن ننظر إلى الثقافة باعتبارها حصن المقاومة الأخير. من هنا يصبح الحديث عن النص معلقا في فراغ، والاهتمام بالقيم الجمالية للأدب، نوعا من العبث أو الترف الثقافي، بل ضرب من الانتحار. وسط ذلك الوعي الجديد، الذي نحاول المشاركة في تطويره بالثقافة ودورها كهوية واقية، تتأكد أهمية الربط بين الأدب والظروف السياسية والاقتصادية والحضارية المنتجة له من ناحية، والتي تحدد استجابات القارئ، من ناحية ثانية. إننا نقترب بذلك من الالتزام الماركسي دون أن نتبنى الماركسية بالضرورة، سواء في صورتها التقليدية أو المعدلة.

هذا، إذن، هو موقفنا في جوهره، والذي نحدد على أساسه طبيعة النص الجديد ووظيفته.

فوق هذه الأرض الوسط الجديدة تجيء أهمية الضمانات.

لا نظن أننا في حاجة إلى التوقف عند أي ضمانات تحول بيننا وبين ردة إلى جماليات النقد الشكلاني الخالصة، وإن كنا لا يمكن أن نقول إننا نتخلى عن جماليات الأدب نهائيا. ولو قلنا بذلك فسوف يعني ذلك نفي مفهوم المنطقة الوسط من أساسه. لكن تجاوز الضمانات ضد أي ردة محتملة عن الجماليات الخالصة للنص يرجع ببساطة إلى أننا في بحثنا عن النص البين - بين ودعوتنا إليه قد تخطينا مرحلة الاهتمام بجماليات النص، كما تعارف عليها الشكليون الروس والبنيويون والنقاد الجدد. في مرحلة الالتزام الجديدة يتحدد موقفنا المبدئي على أساس رفض وجود النص في فراغ. ومن ثم لا وجه للتخوف من أي ردة جمالية كاملة، وإن كانت القيم الجمالية تظل في مشروعنا الحلم ضرورة توازن تحول دون تحول النص إلى مجرد وثيقة أيديولوجية أو اجتماعية.



الضمانات التي يجب أن نحرص على تحديدها وتأكيد أهمية التمسك بها هي الضمانات التي تحمي النص من التحول الكامل إلى وثيقة للعصر وشاهد عليه، في عزلة عن القيم الجمالية للأدب. وهي الضمانات نفسها التي لا تحرمه بالقدر نفسه حقه الذي يجب أن يمارسه في الاتصال بالقوى المختلفة المنتجة له والمحددة لردود فعل القارئ. وفي هذا نتبنى مقولة موجزة وعامة في طبيعتها يسوقها «ستيفن جرينبلات» أبرز أقطاب التاريخية الجديدة. يرى فيها « أن العمل الفني نتاج عملية تفاوض بين مبدع... يمتلك مخزونا من التقاليد المركبة التي تشاركه فيها الجماعة وبين مؤسسات المجتمع وممارساته» (٥٦). إن كلمات «جرينبلات»، وبصرف النظر عن مقولات «الماركسية المعدلة أو الجديدة» و«يسار الوسط» التي سبق استخدامها في تحديد موقف اتجاهات النقد الثقافي، توجز طبيعة العلاقة بين النص الجديد والواقع الخارجي. وهي لا تختلف عن مقولة «إدوارد سعيد» المعروفة عن «وجود النص في العالم». ووجود النص في العالم، كما يقول «سعيد»، لا يعني تفسيره فقط على هذا الأساس، بل يعني أيضا وضع قيود على التفسيرات المغايرة. والقيود التي يحددها «سعيد» للتفسيرات المغايرة، أي التي لا تنظر إلى النص باعتباره في العالم، هي التي تحدونا إلى ضرورة التفكير في وضع قيود مضادة على تفسير النص، باعتباره موجودا في العالم فقط. نعتقد أن الأمر يتطلب منا وقفة عند قيود سعيد على التفسيرات المغايرة لوجود النص في العالم:

> إن مهمتي الرئيسية الآن هي مناقشة السبل التي تفرض النصوص عن طريقها قيودا وحدودا على تفسيرها. لقد أعطت النظرية النقدية الحديثة أهمية زائدة للانهائية التفسير. ويرجع جزء من تلك الأهمية إلى النظر إلى النص باعتباره موجودا داخل عالم نصي إسكندري [نسبة إلى الإسكندر والحضارة الهلينية] رهباني لا علاقة له بالواقع. وهذا رأي أعارضه، ليس لمجرد أن النصوص في العالم، بل أيضا لأن النصوص تضع نفسها - أي أن إحدى وظائفها، كنصوص، أن تضع نفسها - وهي كذلك بحكم أدائها، في العالم. إضافة إلى ذلك فإن طريقها إلى تحقيق ذلك هو وضع قيود على ما يمكن أن يحدث معها (ولها) أثناء التفسير (٥٧).



ويقدم النقد الجديد بعض الضوابط المبكرة. ففي مقال «كلينث بروكس» «الناقد الشكلاني» يؤكد أبرز تلامذة «إليوت» استحالة الفصل الكامل بين النص ومؤلفه على رغم كل دعاوى النظرية الموضوعية بأن فعل الخلق الأدبي عملية هروب مستمر من الذات، ذات المؤلف، بالطبع. وعلى رغم أن «بروكس» هنا يتحدث عن جانب واحد من العلاقة، وهي علاقة النص بمؤلفه، إلا أنه في ذلك يعبر عن موقف النقد الجديد عامة والذي يقوم على تجاهل العلاقة بين النص أثناء إنشائه والسياقات المختلفة المؤثرة. وحينما يقيم «إليوت» علاقة من نوع ما بين النص والسياقات الخارجية فإنه يفعل ذلك في استحياء شديد وبصورة غير مباشرة، يمكن أن يشتم منها في نهاية الأمر أنه يسمح بوجود علاقة من نوع ما بين النص والسياقات الخارجية. حدث ذلك في المعادلة المشهورة التي فسر بها عملية الإبداع باعتبارها عملية هروب مستمر من الذات. فكما أن مادتين كالحديد والأكسجين تتفاعلان في حضور العنصر المساعد وهو الحرارة لتنتجا مادة جديدة هي أكسيد الحديد فإن الشاعر هو الآخر يستطيع أن يجمع بين تجارب ذاتية وتجارب غير ذاتية لينتج، في حضور الموهبة، مادة جديدة هي النص الأدبي. ونستطيع نحن أن نوسع «التجارب غير الذاتية» في معادلة الإبداع لتغطي كل شيء غير ذاتي، بما في ذلك السياقات التاريخية والاجتماعية والاقتصادية. لابد أن القارئ قد تتبع معنا درجة المعاناة الواضحة التي مررنا بها لنصل إلى تلك النتيجة الافتراضية. سبب المعاناة بالطبع أن النقد الجديد لا يكترث لهذه العلاقة أصلا.

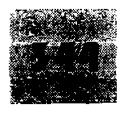
بعد هذا التوقف الحتمي نعود إلى ضوابط «بروكس» التي يضعها للقول بعلاقة بين النص ومؤلفه. يعترف بروكس بأن الناقد الشكلاني يدرك جيدا أن النص ينتجه إنسان ويخاطب به بشرا آخرين، بل يعترف بقصدية ما قائلا إن ذلك الناقد قد يدرك أن النص لم يحدث مصادفة. النصوص إذن كيانات يقصد مؤلفوها إلى كتابتها مدفوعين في ذلك بدوافع شتى قد تكون الربح المادي أو التعبير عن الذات أو حتى تبني قضية ما:

> إضافة إلى ذلك فإن الناقد الشكلاني يدرك كما يدرك أي إنسان آخر أن الأعمال يعاد إنشاؤها داخل عقول قرائها الفعليين الذين يتفاوتون إلى درجة كبيرة في قدراتهم واهتماماتهم وأهوائهم وأفكارهم. لكن الناقد الشكلاني مهتم

بالدرجة الأولى بالعمل ذاته. إن تخمين الحالة الذهنية للمؤلف يتحول بالناقد عن العمل إلى السيرة وعلم النفس. ولا يوجد سبب بالطبع يمنع تحوله إلى السيرة وعلم النفس، فهذه الاستكشافات تستحق القيام بها إلى حد كبير. لكن لا يجب الخلط بينها وبين تقييم العمل. مثل هذه الدراسات تصف تأليف العمل الذي يجري تأليفه وليس بناءه [٥٨].

إن بروكس في حقيقة الأمر يقدم بعض التنازلات كناقد جديد، لكنه في النهاية يتمسك بالموقف المبدئي للنقد الجديد في دراسة النص كنص أدبي أولا وأخيرا. بداية يسلم بروكس بأهمية القارئ ودوره في فعل التفسير دون أن يصل إلى مبالغات أتباع التلقي في إلغاء النص. إن إعادة إنشاء النص داخل عقل القارئ لا تعني قيام القارئ بكتابة النص أو بقراءة القصيدة التي يكتبها هو، لكنها تعني التسليم بدرجة من الذاتية التي تتعارض من حيث المبدأ مع موضوعية النقد الجديد. والذاتية التي يتحدث عنها بروكس ذاتية ترتبط بتعدد أهواء واهتمامات القراء. وفي الوقت نفسه فإن بروكس يسلم بدرجة أخرى من الذاتية تغري القارئ بمحاولة العودة إلى حياة المؤلف الشخصية أو سيرته أو حتى حالته النفسية المحتملة أثناء فعل الإبداع. ولا يصادر «بروكس» على حق القارئ في العودة إلى تلك السياقات الخارجية لدراسة حياة المؤلف أو حالته النفسية. و«أوجست سترندبيرج» المسرحي السويدي حالة كلاسيكية لهذه الغواية المستمرة بالعودة إلى حياته الشخصية وحالته النفسية المرضية إلى حد كبير. «ولكن»... ولكن هذه هي نقطة الاختلاف الجوهرية بين النقد الجديد وجميع المدارس النقدية التي يقف أصحابها إلى يسار الوسط الأيديولوجي حيث يكون النص شهادة على العصر، يعكسه من ناحية ويتخذ دليلا عليه من ناحية ثانية. «لكن» عند النقاد الجدد تعني ضرورة الفصل بين الاهتمام بعناصر السيرة أو الحالة النفسية للمؤلف وبين «نقد» النص وتقييمه.

بل إن «بروكس» يفصح بشكل واضح عما ألمح إليه أستاذه في استحياء شديد، والذي عانينا كثيرا لننطق معادلته بما لم تقله عن دور السياقات الخارجية، التاريخية والاقتصادية والاجتماعية. وهكذا يمضي بروكس قائلا في المقال نفسه:



> إن العمل الأدبي وثيقة، وحيث إنه وثيقة يمكن تحليله في ضوء القوى التي أنتجته، بل يمكن استخدامه باعتباره قوة في ذاته. إنه يعكس الماضي، وقد يؤثر في المستقبل. هذه حقائق سيكون من العبث إنكارها ولا أعرف ناقدا أنكرها بالفعل. لكن اختزال العمل الأدبي إلى مسبباته لا يعتبر نقدا أدبيا [٥٩].

وليس من قبيل المبالغة القول بأن السطور السابقة على قصرها تجسد الموقف الكامل للنقد الجديد من النص الأدبي في تأرجحه الواضح بين الانغلاق على ذاته والانفتاح على القوى الخارجية التي أنتجته وفي تحديده للتوازن الدقيق بين الانتماءات الخارجية للنص وبين قيمه الجمالية الداخلية. بل إنها تلخص في إيجاز بالغ جوانب الإيجاب والسلب في النقد الجديد كله.

نستطيع أن نتوقف عند القيمة الإيجابية في مقولات بروكس: «العمل الأدبي وثيقة» و«يمكن تحليله في ضوء القوى التي أنتجته» ثم «إنه يعكس mirrors الماضي وقد يؤثر في المستقبل»، حيث إنه «يمكن اعتباره قوة في ذاته»، فهذه كلها مقولات تنهي العزلة التي ارتبطت في أذهان الكثيرين ولسنوات طويلة بالنص الأدبي من منظور النقد الجديد. بل إننا لا نملك إلا التوقف عند مصطلحي «وثيقة» document و«يعكس» mirrors بكثير من الدهشة لأن هذين مصطلحان ينتميان إلى أي مدرسة نقدية إلى يسار الوسط أكثر من انتمائهما إلى النقد الجديد! هل أخطأنا الحكم كل هذه السنوات على النقد الجديد؟ الحقيقة أننا لم نخطئ الحكم على النقد الجديد ولم نظلم أرستقراطيته. إذ إن كلمات بروكس العامة في طبيعتها، والتي تمثل في رأينا أقصى ما وصل إليه النقاد الجدد من تنازل في فتح النص، لا تعتبر تغيرا حقيقيا ولا يقربنا بأي حال من الأحوال من «نظرية الانعكاس» الماركسية أو العلاقة بين الأدب كمنتج ثقافي عند مستوى البنية الفوقية وبين العلاقات الاجتماعية للإنتاج عند مستوى البنية التحتية. مثل ذلك التصور في الواقع أمر مستحيل لأن النقد الجديد يفتقر إلى الأيديولوجيا السياسية بل يرفضها أصلا. إن كلمات «بروكس» في الإحالة السابقة ليست أكثر من كلام مرسل قاله الرجل ولابد دفعا للتهمة التي تكرر توجيهها للنقد الجديد بأنه يتعامل مع النص وكأنه معلق في فراغ.

وهنا يكمن اختلافنا الجوهري مع النقد الجديد. إن النص الذي ندعو للعودة إليه لا يرتبط بالسياقات المختلفة لواقعنا العربي بالمصادفة، لأن ذلك الارتباط لابد أن يكون فعل اختيار بقاء، مما يجعل التوقف عند جماليات النص الأدبي نوعا من العبث بل الانتحار في عصر صراع حضاري وثقافي قائم بالفعل.

ويعيدنا الحديث عن جماليات النص إلى الضوابط أو إلى نقطة التحكم التي أكدها «كلينث بروكس» في الإحالة الأخيرة: «لكن اختزال العمل الأدبي إلى مسبباته لا يعتبر نقدا أدبيا»، والتي تجيء تأكيدا لما سبق له قوله عن أن من حق الناقد أن يرجع إلى سيرة المؤلف أو حالته النفسية، لكن لا يجب الخلط بين ذلك الاهتمام وبين تقييم العمل. ومرة أخرى نعود إلى دائرة التساؤلات حول التوازن الذي يجب تحقيقه بين الانتماءات المختلفة للنص، وحول أي الانتماءات يسيطر في نهاية الأمر على تفسيره. وإذا كان تخوف النقاد الجدد من هيمنة الانتماءات الخارجية للنص الأدبي ليس له ما يبرره، إذ إن الحديث عن الانتماءات الخارجية و«القوى التي أنتجت النص»، كما جاء في كلمات «بروكس»، لم تكن سوى ذر للرماد في العيون دفعا للاتهام بعزله النص، فإن تخوفنا نحن له ما يبرره. فدعوتنا إلى إنهاء عزلة النص الأدبي وإلى فتحه امام السياقات المختلفة والتي يفرضها الظرف التاريخي على الواقع العربي يجعلنا نتخوف كثيرا من العودة إلى سذاجة نظرية الانعكاس، وسطحية الأدب الدعائي. وحتى نقدر تحذير «كلينث بروكس» الأخير حق قدره نذكر القارئ بذلك المخرج الأمريكي الذي حدد لنا التوازن الدقيق الذي نقصده بين انتماءات النص عندما عرض علينا استعداده لتقديم نص مسرحي عربي يدافع عن حقوق الفلسطينيين ويحقق متعة جمالية للمتفرج في الوقت نفسه. هنا تأتي أهمية تحذير بروكس: «لكن اختزال العمل الأدبي إلى مسبباته لا يعتبر نقدا». وفي الوقت نفسه، فإن التوازن الدقيق الذي نحلم به يقوم على عدم رفض مسببات النص أو القوى التي أنتجته، من ناحية، وعلى التمسك بالقيم الجمالية دون تحول التفسير أو التحليل إلى تدريبات جمالية مفرغة، من ناحية ثانية. وفيما يتعلق بالنقد الجديد على وجه التحديد فإن التوازن الذي نتحدث عنه يعني نبذ فكرة وجود النص في فراغ. «إن القراءة اللصيقة للأعمال الأدبية»، كما يكتب كل من «جيرالد جراف»

و«ريجينالد جيبونز»، «التي مازالت إحدى المهام الأساسية للنقد، لن تستطيع على الأرجح استعادة الإحساس بالرسالة، ذلك الإحساس الذي ميزه في يوم من الأيام، طالما أن ذلك النقد يحدث في فراغ، معزولا عن السياقات التاريخية والفلسفية والاجتماعية» [٦٠]. ويتحدث نيوتن عن التحول الجديد الذي طرأ على نقد «ما بعد النظرية»، وهو تحول يجسد مفارقة لافتة. إذ إن صعوبة التعامل مع نصوص «النظرية» ترجع في جزء منها إلى استعارة مصطلحات متخصصة من أنظمة أخرى للخطاب. وعلى الرغم من ذلك فإنه يدعو إلى توسيع مظلة النقد في الوقت الحاضر لتشمل أنظمة خطاب أخرى: «ربما يستطيع تصميم الكثير من النقد المعاصر على تجاوز الاهتمام الضيق بالأدب إلى التعامل مع قضايا ثقافية أكثر اتساعا مساعدة أشكال التفسير الجديدة في تحقيق التأثير المطلوب» [٦١] في تدريس الأدب في الجامعات.

لا يملك ناقد أو مفكر عصا سحرية يستطيع أن يحدد بها محور التوازن بين انتماءات النص، وبالتالي محور التوازن للتعامل النقدي معه، فهذا أمر يكتسبه الناقد بحسه الدقيق بواقعه المعاصر من ناحية، وبأساسيات الفن الجيد من ناحية ثانية. ومن دون ذلك الحس الناضج لا نستطيع تحقيق التوازن، مثلا، عند التعامل مع نصوص مسرحية مثل «الفتى مهران» لـ «عبد الرحمن الشرقاوي» و«بلدي يا بلدي» لـ «رشاد رشدي» و«مأساة الحلاج» لـ «صلاح عبد الصبور»، وجميعها مسرحيات تنتمي إلى عقد الستينيات في مصر، قبل نكسة ١٩٦٧ وبعدها. المادة التاريخية أو شبه التاريخية التي تتعامل معها النصوص لا تجعل منها مسرحيات تاريخية، على الأقل من منظور القارئ المعاصر. قد يحولها البعد التاريخي بعد قرن أو بضعة عقود من الآن إلى نصوص تاريخية، لكن كتابها الثلاثة مارسوا فعل الإبداع من فوق أرض الواقع السياسي في مصر في السنوات العجاف المتأخرة لحكم عبد الناصر. هناك قراء تعاملوا مع تلك النصوص كوثائق تاريخية واتفقوا مع حقائق التاريخ التي جسدتها أو رفضوها. وفي ذلك فقدت القراءة النقدية للنصوص الكثير.. هذا إذا كانت تلك القراءات قراءات نقدية أصلا، حسب ما جاء في رأي «بروكس». وهناك بالقطع من قرأوا تلك النصوص جماليا أو من داخلها، من دون كثير اعتبار للسياق السياسي الذي أنتجها، وفي ذلك عوملت تلك النصوص وكأنها معلقة في فراغ، وفي الحالتين اختفى التوازن النقدي الذي نتحدث عنه. وبين هاتين القراءتين المتضادتين تقع المنطقة الوسط.



في حديثنا عن التوازن بين انتماءات النص، إذن، نؤكد تخوفنا الأساسي من أن يهيمن انتماء بعينه على تفسير النص على حساب الانتماء الآخر. وإذا كنا قد حرصنا حتى الآن على تأكيد أهمية انتماء النص إلى السياقات الثقافية والأيديولوجية التي أنتجته في عصر التحديات الخطيرة التي تواجهها الثقافة العربية فإن ذلك التأكيد الجديد على أهمية السياقات غير الأدبية كان لابد أن يخرجنا من دائرة الاهتمامات الجمالية للنقد الشكلاني، وخاصة النقد الجديد الذي انبهر به أيضا قطاع عريض من المثقفين العرب، من بينهم مؤلف الدراسة الحالية التي تشكل وعيه النقدي في الستينيات داخل خيمة النقد التحليلي. وفي الوقت نفسه فإن الاهتمام بالانتماءات الجديدة للنص لا يجب أن ينسينا الطبيعة الجمالية للأدب حتى لا يتحول النص، كما سبق لنا القول، إلى وثيقة تاريخية أو مقطوعة دعائية.

كان ذلك هو تصورنا للنص الأدبي الجديد بسلطته وقصده وانتماءاته، بعيدا عن شطط المذاهب النقدية المختلفة وتناقضاتها، بعيدا عن مفهوم «النص المعلق في فراغ» الذي التزم به النقاد الشكليون بدرجات متفاوتة، وبعيدا عن نص الانعكاس الذي يفقد طبيعته الجمالية بعد أن يتحول إلى وثيقة وشهادة على العصر. وبعيدا، بالطبع، عن مفاهيم التلقي والتفكيك في سنوات الشك الكامل في كل السلطات المرجعية بما في ذلك وجود النص ذاته. ولا نستطيع أن ندعي أكثر من جهد المحاولة في البحث عن نظرية نقدية عربية بديلة، وهو جهد لا يهدف إلى أكثر من لفت الأنظار إلى الواقع الجديد وإلى ضرورة تحديد مواطئ أقدامنا قبل أن يجرفنا التيار وندور في دوامة الـ melting pot القادمة. وسلطة النص ليست سوى جانب واحد من النظرية البديلة التي نحلم بها. وعلى الآخرين الذين بدأوا يدركون الخطر الداهم القادم أن يكملوا، كل بطريقته، وحقه الكامل في الاختلاف، وأن يشاركوا في تحديد النظرية في صورتها الكاملة على قدر استطاعة كل واحد منهم.





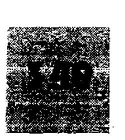
كلمة أخيرة: نحن والتيه

لم تكن رحلتنا المطولة مع تيه المشهد النقدي الغربي، في أي مرحلة منها، حبا في التيه في حد ذاته، أو محاولة للتأريخ للنقد الغربي في القرن العشرين، لكنها كانت محاولة ـ نرجو ألا تكون الأخيرة، وأن تتبعها محاولات آخرين ممن يستشعرون الخطر الذي تحول عند المؤلف إلى حالة من الرعب الكامل ـ لإخراج الثقافة العربية من هوة بلا قرار، انزلق إليها بعض المثقفين العرب في خلطهم الواضح بين الحداثة والتحديث. ومصطلح «الهوة بلا قرار»، ليس من نحتنا أو صنعنا نحن من باب المبالغة، بل مصطلح استخدمه بعض الدريديين أنفسهم في وصف «اللاسلطة» التي انتهى إليها النص الأدبي داخل هوة دريدا. وفي هذا اتخذت الدراسة لنفسها منذ البداية هدفين محددين:

كان الهدف الأول هو تصور أبعاد التيه الذي عاشه الفكر النقدي الغربي في القرن العشرين، وهو التيه الذي وصل إلى ذروة لامحدوديته تحت رعاية غول «النظرية Theory» الذي انتهى في النهاية إلى ابتلاع كل شيء: المؤلف، والنص وقصديته وسلطته في إحداث دلالة أو تحقيق معنى. وهكذا ركزت الدراسة، في تمحورها حول «سلطة النص» باعتبارها موضوع الإحالة الثابت،

«ماذا سيفعل المثقفون العرب في أثناء فترة الانتظار القادمة؟»

المؤلف



ومرجعيتها التي وضعها المؤلف نصب عينيه طوال الوقت، على إبراز كمّ التداخلات والتناقضات والتشابك في موقف المدارس والاتجاهات النقدية من النص وسلطته.

أما الهدف الثاني فهو إثبات أن ذلك التيه ليس تيهنا، ولا يجب أن يكون. ولابد أن القارئ قد أدرك مبكرا، عن طريق رصده لزاوية قراءة وتفسير النصوص والأعمال والمواقف التي تعامل معها المؤلف، أن الدراسة تقوم على افتراض أساسي أو مبدئي يرى أن تيه النقد الغربي أفرزته ثقافة غربية مختلفة عن الثقافة العربية وخصوصيتها، ومن ثم، فإن اختيار بعض المثقفين العرب دخول ذلك التيه بإرادتهم، بل في مكابرة واضحة في أحيان كثيرة، خاصة في مواجهة الأصوات الأخيرة الرافضة لتلك التبعية العمياء، هذا الاختيار لم يكن له ما يبرره، أو على الأقل، فإن هؤلاء المثقفين، وعلى رغم حسن النية كله، لم يدركوا ما أسماه المؤلف بالخطر والاختلاف. وهذا الافتراض المبدئي الذي يمثل الخلفية الثابتة للدراسة بأكملها يجعل من الخروج من التيه تكملة واضحة للجزأين السابقين: «المرايا المحدبة» و«المرايا المقعرة». وتتأكد العلاقة بين أجزاء تلك الثلاثية، بالطبع، حينما نأخذ في الاعتبار أن الدراسة الحالية تمثل محاولة أخرى ـ ولا ندعي أنها أكثر من محاولة – لتقديم بديل نقدي عربي لذلك التيه النقدي الغربي الذي دخلناه، أو أدخلنا البعض إياه من دون إرادة منا. والبديل العربي الذي افترضناه هنا، وهو العودة إلى تأكيد سلطة النص، يعد استمرارا لمشروعنا السابق في «المرايا المقعرة»، حيث تبنينا الدعوة لإنهاء القطيعة مع تراث البلاغة العربية. ليس معنى ذلك أننا نحاول تقديم أو اقتراح أكثر من نظرية نقدية عربية بديلة. لأن تأكيد أهمية الاتصال مع تراث البلاغة العربية في عصرها الذهبي، مع التأكيد على أن ذلك لا يعني بأي صورة من الصور رفع شعار القطيعة مع الآخر الثقافي أو العزلة، ثم تأكيد سلطة النص الأدبي، يمثلان ملمحين من ملامح النظرية العربية البديلة التي نحلم بها. والدعوة مفتوحة بالقطع أمام كل جهد صادق يضيف ملامح أخرى جديدة إلى أن تكتمل النظرية. ساعتها نستطيع القول بأننا تحولنا عن استهلاك حداثة الآخر إلى إنتاج حداثة عربية حقيقية.

وساعتها أيضا نستطيع أن نقول إننا قد طورنا هوية ثقافية واقية. وربما يكون تطوير الهوية الثقافية الواقية أهم أهداف الدراسة الحالية جميعا. فمنذ صدور كتابنا (المرايا المقعرة: نحو نظرية عربية في أغسطس عام ٢٠٠١)، متزامنا بذلك مع أحداث ١١ سبتمبر، مرت مياه كثيرة تحت جسر النظام الدولي الجديد، جعلت من الهوية الثقافية الواقية ضرورة بقاء في عصر تهدد فيه ثقافة واحدة مهيمنة



بفرض نموذجها الحضاري، النهائي والأمثل، على الثقافات الأخرى. لقد أسقطت الأحداث المتلاحقة منذ أحداث سبتمبر كل دعاوى العالمية والعمومية لفكر الحداثة وما بعد الحداثة الغربيتين، بل كشفت تلك الأحداث زيف شرعية الربط بين «التحديث» و«الحداثة». والغريب أنه، في مواجهة نوايا النظام الدولي الجديد واتجاهاته الواضحة في خدمة النموذج الحضاري الغربي وتكريس أهدافه، مازال بعضنا يربط في عناد ومكابرة واضحين بين الرغبة المشروعة في تحديث العقل العربي وبين الحداثة الغربية التي مهدت عمليات الافتتان الكامل بها في العالم العربي الطريق أمام النموذج الحضاري الغربي، باعتباره النموذج المثالي والأمثل الذي يجب أن تتبناه الثقافات القومية المتخلفة! وتحت شعار زائف يقول إننا تحولنا عن استهلاك الحداثة الغربية الذي حدث في ثمانينيات القرن الماضي إلى إنتاج حداثة عربية خاصة بنا في تسعينياته، مازال بعض المثقفين العرب يجتر الأفكار نفسها ويردد المصطلحات نفسها التي أنتجتها الحداثة الغربية وما بعدها.

لقد توقفنا طويلا، في الأجزاء الثلاثة في الواقع، عند فشل المشروع البنيوي وسقوط حلمه بـ «علمية النقد» وعند فوضى استراتيجية التفكيك، مما يجعل العودة إليها أمرا مملا. لكن هناك مشروعا نقديا جديدا يجري الترويج له اليوم في أروقة المثقفين العرب هو النقد الثقافي، الذي يمثل افتتانا جديدا بمشروع نقدي غربي تخطته الأحداث داخل الثقافة أو الثقافات التي أنتجته.

لقد كان النقد الثقافي، الذي تحدثنا عنه، كمظلة واسعة تغطي الاتجاهات النقدية الأخيرة منذ منتصف الثمانينيات داخل خيمة الثقافة الغربية، وهي الماركسية الجديدة، والمادية الثقافية، والتاريخية الجديدة، وما بعد الكولونيالية والنقد النسوي، كان ذلك النقد ردة فعل الفكر الغربي ضد فوضى استراتيجية التفكيك بل عدميتها، أي ضد التيه النقدي. وتبنى أتباع النقد الثقافي، بمسمياتهم المختلفة، مشروعا نقديا جديدا يقوم على العودة إلى النص من ناحية، وإلى تأكيد العلاقة بين النص كخطاب أدبي والخطابات الثقافية الأخرى غير الأدبية على مستوى البنية الفوقية، وبين النص والعلاقات الاجتماعية للإنتاج، على مستوى البنية التحتية من ناحية أخرى. وإن كانوا جميعا قد تباروا في إدخال تعديلات تخفف من جبرية العلاقة بين البنية الفوقية والبنية التحتية، وهي الجبرية التي ارتبطت بالماركسية التقليدية ونظرية الانعكاس التي تبنتها.

وعلى رغم أننا لا ندعي، ولم ندع في أي يوم من الأيام، الانتماء إلى معسكر الماركسية، في صيغتها التقليدية أو المعدلة، إلا أن المشاريع النقدية التي وضعناها تحت مظلة النقد الثقافي، ربما في بعض التعسف، تقدم فيما بينها تحديدا لمنطقة



وسط، أو بين ـ بين، يقف فيها النص بعد أن خرج من دائرة الوجود داخل فراغ النقد الشكلاني، وبعد أن تحرر، إلى درجة كبيرة، من استخدامه كوثيقة تاريخية أو مقطوعة دعائية. إن النص داخل منطقة البين ـ بين الجديدة نص لا يعتمد تقييمه النهائي على صفاته الجمالية من دون تجاهل لأهمية جماليات الأدب، ولا يعتمد تقييمه بالقدر نفسه على كونه وثيقة تاريخية أو مقطوعة دعائية فجة من دون أن يفقد انتماءه إلى السياقات الثقافية المختلفة التي تسهم في إنتاجه. ومن المنطقي أن يكون لذلك الاتجاه إبهاره الخاص به لدى المثقفين العرب. لكن ذلك الافتتان المتأخر بالنقد الثقافي يضع المثقفين العرب في أزمة خاصة بهم، أزمة ترتبط بأزمة النقد الثقافي الغربي نفسه وتختلف عنها.

أزمة النقد الثقافي في العالم الغربي أزمة تاريخية، ترتبط بظروف النظام الدولي الجديد في مرحلته الأخيرة. ربما لا يدرك البعض أبعاد تلك الأزمة أو لا يشعرون بها بعد، لكنها أزمة قائمة وحقيقية. لقد تزامن صعود نجم النقد الثقافي الذي لا يخفي انتماءاته اليسارية الواضحة، وإن كانت لا تصل بالضرورة إلى التبني الصريح للماركسية، مع صعود نجم اليمين الأمريكي منذ منتصف الثمانينيات. وقد تعايش الاتجاهان بشكل واضح من دون أن يضيق أحدهما بالآخر لسنوات. لكن بداية ما يتفق الجميع على تسميته بـ «الزمن الأمريكي»، الذي بدأت ملامحه تتحدد بشكل واضح مع بداية القرن الجديد، سوف يؤدي عاجلا لا آجلا إلى وضع نهاية لذلك التعايش. وهذا منطق الأشياء، بل منطق التاريخ ذاته. فالزمن الأمريكي الجديد هو زمن اليمين الأمريكي الجديد والذي سيصل بالقطع، إن لم يكن قد وصل بالفعل، إلى مرحلة يضيق عندها بالاختلاف، خاصة مع أي اتجاهات فكرية تشي بانتماءات يسارية. وسوف يفرض الزمن الأمريكي الجديد أيديولوجياته المختلفة. باختصار شديد، لقد بدأت نهاية النقد الثقافي بالفعل. وقد يستغرق الأمر بضع سنوات، قد تطول أو تقصر، قبل أن تتضح الاتجاهات النقدية التي تتماشى مع ولاءات اليمين الأمريكي. تلك إذن هي أزمة النقد الثقافي الغربي. ماذا سيفعل المثقفون العرب في أثناء فترة الانتظار القادمة؟ هل سينتظرون هم الآخرون ظهور مدرسة أمريكية جديدة يأخذون عنها؟ أم سيعودون إلى اجترار المشاريع النقدية التي أفرزتها الحداثة الغربية وما بعدها، من بنيوية وتفكيك؟ وتلك هي أزمة المثقفين العرب على وجه التحديد.

لهذا قمنا بالدراسة الحالية للخروج من التيه النقدي في محاولة البحث عن نظرية نقدية عربية بديلة.



المراجع والهوامش

(١١)

١ـ انظر للمؤلف: المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك (الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٨)، ص ٢٩٢.

٢ـ K. M. Newton, Interpreting the Text: A Critical Introduction to the Theory and Practice of Literary Interpretation (Hertfordshire: Harvester, 1990), p. vii.

٣ـ Stanley Fish, "Consequences," in K. M. Newton, ed., Twentieth-Century Literary Theory: A Reader (New York: St. Martin's Press, 1997), p. 261

٤ـ Robert Scholes, Structuralism in Literature: An Introduction (New Haven and London: Yale University Press, 1974), p. 1.

٥ـ Vincent B. Leitch, Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction (New York: Columbia University Press, 1983), p. 10.

٦ـ Ibid., p. 129.

٧ـ Cleanth Brooks, "The Formalist Critic," in K. M. Newton, Twentieth-Century Literary Theory: A Reader (London: Macmillan, 1997), p. 25.

٨ـ K. M. Newton, Interpreting the Text, op. cit., pp. 175-6.

٩ـ Elaine Showalter, "Towards a Feminist Poetics," in K. M. Newton, ed., Twentieth- Century Literary Theory, op. cit., p. 218.

١٠ـ Israel Schaffer, Science and Subjectivity (Indianapolis, 1967), in Stanley Fish, "Consequences", op. cit., p. 263.

١١ـ Vincent B. Leitch, Deconstructive Criticism, op. cit., p. 116.

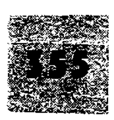
١٢ـ Mikhail Bakhtin, Rabelais and His World (Bloomington: Indiana University Press, 1984), p. 317.

١٣ـ Joseph Natoli, ed., Tracing Literary Theory (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987), p. 7.

١٤ـ Jonathan Culler, On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982), p. 7.

١٥ـ Wayne C. Booth, The Powers and Limits of Pluralism (Chicago: University of Chicago Press, 1979), in ibid., p. 8.

١٦ـ Robert Young, ed., Untying the Text: A Post-Structuralist Reader (London and New York: Routlege, Kegan Paul, 1981), p. viii.



١٧- .Ibid., p. 8

١٨- .Frank Lentrichia, After the New Criticism (London: Methuen, 1983), p. 159

١٩- .Ibid., pp. 159-60

٢٠ .Robert Scholes, Structuralism in Literature, op. cit., p. 131

٢١. .Stanley Fish, "Consequences," op. cit., pp. 261-2

٢٢- .K. M. Newton, Interpreting the Text, op. cit., p. 175

٢٣. Steven Knapp and Walter Benn Michaels, "Against Theory," Critical Inquiry 8 (1982), in K. M. Newton, ed., Twentieth-Century Literary Theory, op. cit., p. 254

٢٤- .Jonathan Culler, On Deconstruction, op. cit., p. 8

٢٥- .Richard Rorty, Professionalized Philosophy and Transcendentalist Culture, in ibid

٢٦- .Knapp and Michaels, op. cit., p.254

٢٧. Gayatri Chkravorty Spivak, "Translator's Preface", in Jacque Derrida Of Grammatology (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974), p. lxi.

٢٨- Geoffrey Hartman, "Crossing Over: Literary Commentary As Literature", Comparative Literature (Summer 1976), p. 265.

٢٩- كلمة voyeur هي الكلمة التى يستخدمها «رولان بارت» في كتابه لذة النص في وصف وظيفة الميتانقد واللذة التي يستمدها القارئ من قراءة نقد الآخرين، وهي لذة لا تختلف، في رأي بارت، وكما يوحى المعنى الحقيقي للكلمة، عن اللذة التي يستمدها إنسان منحرف وهو يختلس النظر إلى أشخاص آخرين يمارسون الجنس. ولهذا أيضا يستخدم بارت لفظ الانحراف في وصفه للميتانقد.

٣٠- ..Vincent B. Leitch, Deconstructive Criticism, op. cit., p. 230

٣١- John Sturrock, ed., Structuralism and Since: From Levi-Strauss to Derrida Oxford, New York: Oxford University Press, 1979), p. 16.

٣٢ - .Ibid., p. 17

٣٣ . Paul de Man, Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of ContemporaryCriticism (New York: Oxford University Press, 1971), p. iv.

٣٤ - .Robert Young, ed., Untying the Text, op. cit., p. 7

٣٥- .Gayatri Spivak, "Translator's Preface", op. cit., p. Ixxi



(٢)

١- Vincent B. Leitch, Deconstructive Criticism, op. cit., p. 230.

٢- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، الطبعة السادسة، شرح وتعليق محمد رشيد رضا (مصر: مطبعة صبيح، ١٩٥٩)، ص ١.

٣- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر (القاهرة: مكتبة الأسرة، ٢٠٠٠)، ص ٥٣٠

٤- Vincent B. Leitch, Deconstructive Criticism, op. cit., pp. 226-27.

٥- Paul de Man, "Semiology and Rhetoric," in Josue Harari, ed., Textual Strategis Perspectives in Post-Structuralist Criticism (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1979), p. 124.

٦- Helene Cixious, "Conversations'" in K. M. Newton, ed., Twentieth-Century Literary Theory, op. cit., 225.

٧- Jacques Lacan, "The Function and Field of Speech and Language in Psycho- Analysis," Ecrit: A Selection, trans. Alan Sheridan (New York: Norton, 1977), p. 149.

٨- John Sturrock, ed., "Introduction," Structuralism and Since, op. cit., p. 15.

٩- Julie Rivkin and Michael Ryan, eds., "The Class of 1968," Literary Theory: An Anthology (Malden, Massachusetts: Blackwell, 1998), p. 338.

١٠- Ibid.

١١- Roland Barthes, "Theory of the Text," in Robert Young, ed., Untying the Text, op. cit., p. 44.

١٢- Roland Barthes, "Changer l' objet lui-meme," in Harari, ed., Textual Strategies, op. cit., p. 38.

١٣- Julie Rivkin and Michael Ryan, eds. "The Class of 1968," op. cit., p. 339.

١٤- Robert Young, "Post-Structuralism," Untying the Text, op. cit., pp. 15-16.

١٥- Gayatri Spivak, "Translator's Preface," Of Grammatology, op. cit., p. xix.



(٣)

١- انظر للمؤلف: المرايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية (الكويت: عالم المعرفة، ٢٠٠١)، ص ١٢٧.

٢- K. M. Newton, "Introduction," Interpreting the Text, op. cit., p. 9.

٣- Ibid., "Afterword," p. 175.

٤- Victor Shkovsky, "Art As Technique," in K. M. Newton, ed., Twentieth-Century Literary Theory, op. cit., p. 4.

٥- Robert Scholes, Structuralism in Literature, op. cit., p. 84.

٦- Literary Theory, Julie Rivkin and Michael Ryan, "Introduction: Formalism," op. cit., p. 3.

٧- Boris Eichenbaum, "Introduction to the Formal Method," ibid., p. 10.

٨- Victor Shklovsky, "Art As Technique," op. cit., pp. 4-5.

٩- Boris Eichenbaum, " Introduction to the Formal Method", op. cit., p. 11.

١٠- Julie Rivkin and Michael Ryan, "Introduction to Formalism," op. cit., p. 5.

١١- Robert Scholes, Structuralism in Literature, op. cit., p. 175.

١٢- جريدة الوفد القاهرة، ٣ يونيو ٢٠٠٣

١٣- Tzvetan Todorov, "Structuralism and Literature," in Seymour Chatman, ed., Approaches to Poetics (New York: Columbia University Press, 1973), p. 154.

١٤- Jossue V. Harari, ed., "Preface," Perspectives in Post-Structural Strategies (Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1971), p. 29.

١٥- Claude Levi-Strauss, "The Structuralist Study of Myth," Structuralist Anthropology, in Rivkin and Ryan, eds., op. cit., p. 105

١٦- Dan Sperber, "Claude Levi-Strauss," in, Sturrock, ed., Structuralism and Since, op. cit., p. 40.

١٧- Roland Barthes, "Textual Analysis of Poe's 'The Purloined Letter'," in Robert Young, ed. Untying the Text, op. cit., p. 135.

١٨- Robert Young, "Post-Structuralism: An Introduction," Untying the Text, op. cit., p. 3.

١٩- Ibid.

٢٠- Roland Barthes, Critical Essays, trans. Richard Howard (Evanston: North-Western University Press, 1972), p. 218.



(٣)

١- انظر للمؤلف: المرايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية (الكويت: عالم المعرفة، ٢٠٠١)، ص ١٢٧.

٢- K. M. Newton, "Introduction," Interpreting the Text, op. cit.. p. 9.

٣- Ibid., "Afterword," p. 175.

٤- Victor Shkovsky, "Art As Technique," in K. M. Newton, ed., Twentieth-Century Literary Theory, op. cit., p. 4.

٥- Robert Scholes, Structuralism in Literature, op. cit., p. 84.

٦- Literary Theory, Julie Rivkin and Michael Ryan, "Introduction: Formalism," op. cit., p. 3.

٧- Boris Eichenbaum, "Introduction to the Formal Method," ibid., p. 10.

٨- Victor Shklovsky, "Art As Technique," op. cit., pp. 4-5.

٩- Boris Eichenbaum, " Introduction to the Formal Method", op. cit., p. 11.

١٠- Julie Rivkin and Michael Ryan, "Introduction to Formalism," op. cit., p. 5.

١١- Robert Scholes, Structuralism in Literature, op. cit., p. 175.

١٢- جريدة الوفد القاهرة، ٢ يونيو ٢٠٠٢

١٣- Tzvetan Todorov, "Structuralism and Literature," in Seymour Chatman, ed., Approaches to Poetics (New York: Columbia University Press, 1973), p. 154.

١٤- Jossue V. Harari, ed., "Preface," Perspectives in Post-Structural Strategies (Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1971), p. 29.

١٥- Claude Levi-Strauss, "The Structuralist Study of Myth," Structuralist Anthropology, in Rivkin and Ryan, eds., op. cit., p. 105

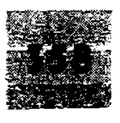
١٦- Dan Sperber, "Claude Levi-Strauss," in, Sturrock, ed., Structuralism and Since, op. cit., p. 40.

١٧- Roland Barthes, "Textual Analysis of Poe's 'The Purloined Letter'," in Robert Ydung, ed. Untying the Text, op. cit., p. 135.

١٨- Robert Young, "Post-Structuralism: An Introduction," Untying the Text, op. cit., p. 3.

١٩- Ibid.

٢٠- Roland Barthes, Critical Essays, trans. Richard Howard (Evanston: North-Western University Press, 1972), p. 218.



٢١- Tzvetan Todorov, Introduction to Poetics, trans. Richard Howard (Brighton: Harvester Press, 1981), p. 3.

٢٢- Ibid., p. 4.

٢٣- Ibid., p. 6.

٢٤- Ibid., p. 7.

٢٥- Ibid, p. 12.

٢٦- Ibid., p. 6.

(٤)

١- Geoffrey Hartman, "Preface," Deconstruction and Criticism (London: Routledge & Kegan Paul, 1979), p. ix.

٢- Jonathan Culler, On Deconstruction, op. cit., 88.

٣- Julie Rivkin and Michael Ryan, "Class of 1968", in Literary theory, op. cit., p. 335

٤- Morse Peckham, "The Problem of Interpretation," College Literature, 6(1979), in K. M. Newton, ed., Twentieth-Century Literary Theory, op. cit., p. 106

٥- Antonio Benitez-Rojo, The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective, trans. James Maraniss (North Carolina: Duke University Press, 1992), in Rivkin and Ryan, Literary Theory op. cit., p. 990.

٦- Barrie Ruth Straus, "Influencing Theory: Speech Acts," in ibid., p. 218.

٧- Stanley Fish, Is There a Text in This Class?: The Authority of Interpretive Communities (Cambridge, Massachusetts & London: Harvard University Press, 1980), pp. 172-73.

٨- E. D. Hirsch, Validity in Interpretation (New Haven: Yale University Press, 1987), p.260

٩- Temma F. Berg, "Psychologies of Reading,", in Joseph Natoli, ed., Tracing Literary Theory (Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1987), p. 260.

١٠- Stanley Fish, " Interpreting the Variorum," op. cit., p. 165.

١١- Barthes, "Image, Music, Text", (New York: Hill & Wang, 1977), pp. 146-48.

١٢- Pierre Bourdieu, Distinction (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984),in Julie Rivkin and Michael Ryan, eds., LiteraryTheory, op. cit., p. 1029.



١٣- Reference is made here to Erwin Panofsky,"Iconography and Iconology:An Introduction to the Study of Renaissance Art," Meaning and the Visual Arts (New York: Doubleday, 1955), p. 28.

١٤- Pierre Bourdiieu, Distinction, op. cit., p. 1029.

١٥- Hans-Georg Gadamer, "Language As Determination of the Hermeneutic Object," Truth and Method, in Newton, ed., Twentieth-Century Literary Theory, op. cit., pp. 49-50.

١٦- Ibid., p. 48.

١٧- David Bleich, Subjective Criticism (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978), in Newton, ed. Twentieth-Century Literary Theory, op. cit., p. 201.

١٨- Hans Robert Jauss, "Literary History As A Challenge to Literary Theory," Toward an Aesthetic of Reception, in K. M. Newton, Interpreting the Text, op. cit., p. 131.

١٩- Temma F. Berg, "Psychologies of Reading," op. cit., p. 264.

٢٠- Wolfgang Iser, "Indeterminacy and Reader's Response," Aspects of Narrative, in Newton, ed., Twentieth-Century Literary Theory, op. cit., p. 195.

٢١- Ibid.

٢٢- Wolfgang Iser, The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response (London: Routledge, 1978), p. 18.

٢٣- E. D. Hirsch, Jr., “Three Dimensions of Hermeneutics”, in K. M. ed., TwentiethCentury Literary Theory, op. cit., p. 51.

٢٤- Ibid., p. 53.

٢٥- Steven Knapp and Walter Benn Michaels, "Against Theory", Critical Inquiry, in Twentieth-Century Literary Theory, op. cit., p. 225.

٢٦- Wolfgang Iser, "Indeterminacy", op. cit., pp. 196-97.

٢٧- Ibid., p. 198.

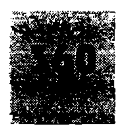
٢٨- Ibid.

٢٩- Ibid., p. 196.

٣٠- Ibid., p. 287.

٣١- Morse Peckham, "The Problem of Interpretation, op. cit., p. 106.

٣٢- Stanley Fish, "Who's Afraid of Wolfgang Iser?," Diacritics, II(Spring 1981), p. 11.



٢٣- Wolfgang Iser, "Talking Like Whales: A Reply to Stanley Fish," ibid., p. 86.

٢٤- Norman Holland, "The New Paradigm: Subjective or Interactive?, New Literary History, 7(Winter 1976), p. 337

٢٥- David Bleich, Subjective Criticism (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982), pp. 83-4.

٢٦- Norman Holland, Laughing: A Psychology of Humor (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1982), p. 130.

٢٧- Hans-Georg Gadamer, Truth and Method, op. cit., 164

٢٨- See ibid., p. 134.

٢٩- Temma Berg, "Psychologies of Reading", op. cit., p. 266.

٤٠- Hans Robert Jauss, "Literary History As a Challenge to Literary Theory", op. cit., p. 190.

(٥)

١- Jonathan Culler, On Deconstruction, op. cit., pp. 98-9.

٢- Jacques Derrida, Positions (Paris: Minuit, 1972, English trans.: Chicago: University of Chicago, 1981), p. 26.

٣- Robert Young. "Post-Structuralism: An Introduction," Untying the Text, op. cit p. 15.

٤- Roland Barthes, "Changer l'objet lui-meme," op. cit. P. 38.,

٥- John Sturrock, "Introduction," Structuralism and Since, op. cit., p. 14..

٦- Robert Young, "Post-Structuralism: An Introduction," op. cit., p. 15.

٧- John Locke, An Essay Concerning Human Understanding, ed., Maurice Cranston (London, 1965), p. 231.

٨- Richard A. Rand, "Geraldine," in Untying the Text, op. cit., pp. 295-6.

٩- In : Karl Beckam, ed., "Preface to 18th Century," Great Theories in Literary Criticism (New York: The Noonday Press, 1963), p. 237.

١٠- M. H. Abrams, "The Deconstructive Angel," Critical Inquiry, 3 (1977), p. 429.

١١- Edmund Husserl, Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Pure Phenomenological Philosophy 1913, trans. W. R. Boyce-Gibson (New York: Macmillan, 1962), p. 100.



١٢- Martin Heidegger, "Letter on Humanism 1947," trans. Frank A. Capuzzi and And J. Glen Gray, in Martin Heidegger: Basic Writings. ed. David Farrell Krell (New York: Harper and Row, 1977), p. 193.

١٣- Sigmund Freud, Interpretation of Dreams. 1900. vol. 5 (London: Hogarth Press. 1953), pp. 612-13.

١٤- Jonathan Culler, On Deconstruction, op. cit., p. 161.

١٥- Jean Laplanche. Vie et mort en psychanalyse. Paris: Flammarion, 1970. English Trans.: Life and Death in Psychoanalysis (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978), p. 40.

١٦- Jacques Derridea, 'Ecriture et la difference. Paris: Seuil, 1967. English trans.: Writing and Difference (Chicago: University of Chicago Oress. 1978), p. 212.

١٧- Temma F. Berg, "Psychologies of Reading," in Joseph Natoli. ed., Tracing Literary Theory, op. cit., p. 248.

١٨- Jacques Derrida, "Structure, sign and freeplay in the discourse of the human sciences," in K. M. Newton, Twentieth-Century Literary Theory, op. cit., p. 119. Reprinted from Richard Macksey and Eugenio Donato, eds., The Structuralist Controversy: The Language of Criticism and the Sciences of Man (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972), pp. 247-65.

١٩- Eugenio Donato, "The Two Languages of Criticism", The Structuralist Controversy, ibid., p. 95.

٢٠- Ibid., p. 96.

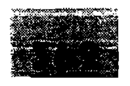
٢١- Jacques Derrida, "Living On: Border Lines," in Harold Bloom et. al, Deconstruction And Criticism (New York: Seabury Press, 1979), pp. 83-4.

٢٢- Joseph Riddel, "From Heidegger to Derrida to Chance," in Vincent Leitch, Deconstructive Criticism, op. cit., p. 97.

٢٣- Richard A. Rand, "Uncanny Criticism in the United States," in Joseph Natoli, ed., Tracing Literary Theory, op. cit., pp. 178-79.

٢٤- Geoffrey Hartman, "Preface", Deconstruction and Criticism, op. cit., p. viii.

٢٥- Mikhail M. Bakhtin, Rabelais and His World, trans., Helene Iswolsky Cambridge, MA: MIT Press, 1968),, in Julie Rivkin and Michael Ryan, eds., Literary Theory, op. cit., p. 45.



٢٦- Ibid.

٢٧- Vincent B. Leitch, Deconstructive Criticism, op. cit., p. 118.

٢٨- Ibid., p. 119.

٢٩- Jacques Derrida, Of Grammatology, op. cit., p. 61.

٣٠- Gayatri Spivak, "Translator's Preface," Of Grammatology, ibid., p. xvii.

٣١- Julie Rivkin and Michael Ryan, "Strangers to Ourselves," Literary Theory, op. cit., p. 124.

٣٢- Ibid.

٣٣- Ibid.

٣٤- Jacques Derrida, "Differance," in Julie Rivkin and Michael Ryan, eds., Literary Theory, op. cit., pp. 390-91.

٣٥- Jonathan Culler, On Deconstruction, op. cit., p. 96.

٣٦- Julie Rivkin and Michael Ryan, "The Class of 1968", Literary Theory, op. cit., p. 340.

٣٧- Jonathan Culler , On Deconstruction, op. cit., p. 99.

٣٨- Ibid., pp. 95-6

٣٩- Jacques Derrida, "The Gaze of Oedipus," qtd. In Vincent Leitch, Deconstructive Criticism, op. cit., p. 167.

٤٠- Paul de Man, "Literature and Langauage: A Commentary", New Literary History(Autumn 1972), p. 148.

٤١- Jonathan Culler, On Deconstruction, op. cit., p. 106.

٤٢- Reference is made here to Rousseau's "Essay on the Origin of Language" in which Derrida grounds his study of the 'Supplement'.

٤٣- Vincent B. Leitch, Deconstructive Criticism, op. cit., p. 171.

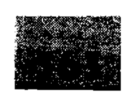
٤٤- Josue V. Harari, "Preface: Critical Factions/Critical Fictions," Textual Strategies, op. cit, pp. 34-5.

٤٥- Jacques Derrida, "Structure, sign and freeplay", op. cit., p. 116.

٤٦- Jacques Derrida, "Living On: Border Lines," op. cit., pp. 83-4.

٤٧- Harold Bloom, "Poetry, Revisionism and Repression, in K.M. Newton, Twentieth-Century Literary Theory, op. cit., p. 149. Reprinted from Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens (New Haven: 1976), pp. 1-26.

٤٨- Roland Barthes, S/Z, trans. Richard Howard (New York: Hill & Wang, 1974), p. 12.



٤٩- G. W. F. Hegel, The Philosophy of History, tans. J. Sibree (New York: Dover Publications, 1956), p. 17.

٥٠- Roland Barthes, "Textual Analysis of Poe's The Purloined Letter," op. cit p. 137.

٥١- Roland Barthes, "From Work to Text," op. cit., p. 77.

٥٢- Roland Barthes, "Theory of the Text," op. cit., p. 39.

٥٣- Harold Bloom, The Anxiety of Influence (New York: Oxford University Press, 1973), p. 43.

٥٤- Roland Barthes, S/Z, op. cit., p. 21.

٥٥- Ibid., p. 10.

٥٦- Ibid.

٥٧- J. Hillis Miller, "The Critic As Host," Deconstruction and Criticism, op. cit p. 225.

٥٨- Ibid., pp. 221-22.

٥٩- Josue Harari, "Critical Factions/Critical Fictions", op. cit., pp. 36-7.

٦٠- Barbara Johnson, "The Critical Difference," in Robert Young, ed., Untying The Text, op. cit., pp. 165-6.

٦١- Ibid.

٦٢- Gayatri Spivak "Translator's Preface," Of Grammatology, op. cit., p. xlix.

٦٣- Vincent B. Leitch, Deconstructive Criticism, op. cit., p. 195.

٦٤- See: ibid "Preface", p. ix.

٦٥- Jacques Derrida, Of Grammatology, op. cit., p. 158.

٦٦- Jacques Derrida, Positions, op. cit., p.

٦٧- Jonathan Culler, On Deconstruction, op. cit., p. 74.

٦٨- J. Hillis Miller, "Stevens' Rock and Criticism as Cure," Georgia Review (Spring 1976), p. 341.

٦٩- Vincent B. Leitch, Deconstructive Criticism, op. cit., p. 191.

٧٠- Barbara Johnson, "The Critical Difference," op. cit.,

(٦)

١- J. Hillis Miller, "Presidential Address 1986: The Triumph of Theory, the Resistance to Reading, and the Question of the Material Base," PMLA, 102(1987), p. 283.



٢- Louis A. Montrose, "Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture," in K. M. Newton, ed., Twentieth-Century Literary Theory, op. cit., p. 240. Reprinted from The New Historicism, ed. Aram Veeser (New York and London, 1987), pp. 15-24.

٣- Walter Benjamin, "The Author As Producer," in K. M. Newton, ed. Twentieth Century Literary Theory, op. cit., p. 167. Reprinted from Understanding Brecht, trans. Anna Bostock (London, New Left Books, 1973), pp. 85-101.

٤- K. M. Newton, "Marxist and Neo-Marxist Criticism", Twentieth-Century Literary Theory, op. cit., p. 158.

٥- Walter Benjamin, "The Author As Producer," op. cit., 167

٦- Etienne Balibar and Pierre Macherey, "On Literature as an Ideological form: Some Marxist Propositions," in Robert Young, ed., Untying the Text, op. cit., pp. 87-8.

٧- Walter Benjamin, "The Author as Producer," op. cit., p. 167.

٨- Hans Robert Jauss, "Literary History As a Challenge to Literary Theory", op cit., p. 189.

٩- Fredric Jameson, The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act (London: Methusen, 1981), p. 81.

١٠- K. M. Newton, Interpreting the Text, p. cit., p. 111.

١١- op. cit., p. 266. K. M. Newton, "Postmodernism,"

١٢- Faith Nostbakken, "Cultural Materialism," Encyclopedia of Contemporary Theory (Toronto: University of Toronto Press, 1993), p. 21.

١٣- K. M. Newton, "Cultural Materialism and New Historicism", Twentieth Century Literary Theory, op. cit., p. 234.

١٤- Raymond Williams, Problems in Materialism and Culture: Selected Essays (London: Verso and New Left Books, 198-), p. 34.

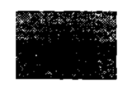
١٥- Ibid., p. 44.

١٦- K. M. Newton, Interpreting the Text, op. cit., p. 123.

١٧- Alan Sinfield, "Reading Dissidence," in K. M. Newton, Twentieth-Century Century Literary Theory, op. cit., p. 250.

١٨- Louis Montrose, "Professing the Renaissance", op. cit., p. 240.

١٩- Ibid.



٢٠- K. M. Newton, Interpreting the Text, op. cit., p. 120.

٢١- See: Louis Montrose, "Professing the Renaissance," op. cit.

٢٢- Ibid.

٢٣- Stephen Greenblatt, Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England (Berkley and Los Angles: University of California Press, 1988), p. 5.

٢٤- Louis Montrose, "Professing the Renaissance, op. cit., p. 240.

٢٥- Stephen Greenblatt, Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare (Chicago: Chicago University Press, 1980), p. 5.

٢٦. Ibid., p. 7.

٢٧- Ibid., p. 6.

٢٨- Ibid., p. 5.

٢٩- John Fiske, "Culture, Ideology, Interpretation," in Julie Rivkin and Michael Ryan, eds., Literary Theory, op. cit., p. 305.

٣٠- John Sturrock, "Introduction", Structuralism and Since, op. cit., p. 7.

٣١- Julie Rivkin and Michael Ryan, "Starting With Zero: Basic Marxism," Literary Theory, op. cit., p. 231.

٣٢- John Fiske, "Culture, Ideology, Interpretation", op. cit., pp. 305-6.

٣٣- Walter Cohen, "Political Criticism of Shakespear," in Jean F. Howard and F. O'Connor, eds., Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology(New York and London: Methuen, 1987), p. 20.

٣٤- Jean E. Howard and Marion F. O'Connor, ibid., p. 4.

٣٥- Stuart Ewen, "All-Consuming Images: The Politics of Style in Contemporary Culture", Literary Theory, op. cit., pp. 1082-83. Extracted from All-Consuming Images, Basic Books, 1988.

٣٦- Pierre Bourdieu, "Distinction," in Julie Rivkin and Michael Ryan, Literary Theory, op. cit., p. 1033. Extracted from Distinction, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.

٣٧- Ibid.

٣٨- Max Horkheimer and Theodor Adorno, "The Culture Industry as Deception", Literary Theory, op. cit., p. 1037. Extracted from: Dialectic Of Enlightenment, 1944, New York, Herder, 1972.



(٧)

١- K. M. Newton, "Afterword", Interpreting the Text, op. cit., p. 174.

٢- See: Jonathan Cullter, On Deconstruction, op. cit., p. 174

٣- K. M. Newton, "Afterword", op. cit., p. 174.

٤- Ibid., p. 175.

٥- Jonathan Culler, On Deconstruction, op. cit., p. 39.

٦- Ibid., p. 8.

٧- Jan Mukaovsky, "Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts," in K.M. Newton, ed., Twentieth-Century Literary Theory, op. cit., p.17.

٨- Emile Benveniste, Problems in General Linguistics (Coral Gables: University of Miami Press, 1971), p. 82.

٩- Robert Scholes, Structuralism in Literature, op. cit. p. 91.

١٠- Ibid., p. 169.

١١- Cleanth Brooks, "The Formalist Critic," in K. M. Newton, ed., Twentieth Century Literary Theory, op. cit., p. 26.

١٢- Temma Berg, "Psychologies of reading," op. cit., p. 256.

١٣- See: Frank Lentrichia, After the New Criticism, op. cit., pp. 147-48.

١٤- Ibid., p. 147.

١٥- J. Hillis Miller, Fiction and Repetition : Seven English Novels (Cambridge: Howard University Press, 1982), p. 140.

١٦- Ibid., p. 39.

١٧- Gyatri Spivak, "Preface", Of Grammatology, op. cit., p. lxxvii.

١٨- Helene Cixous, "Conversations," op. cit., p.231.

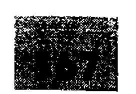
١٩- Josephine Donovan, "Feminism and Aesthetics," Critical Inquiry, p. 607.

٢٠- Ibid., p.

٢١- Josephine Donovan, "Beyond the Net: Feminist Criticism as a Moral Criticism", Denver Quarterly, 17(1983), p. 41.

٢٢- Ibid., p. 51.

٢٣- K, M. Newton, Interpreting the Text, op. cit., p. 158.



٢٤- John M. Ellis, "The Relevant Context of a Literary Text", in K. M. Newton, Twentieth-Century Literary Theory, op. cit., p. 35. Reprinted from The Theory of Literary Criticism (Berkeley, Calif., 1974), pp. 104-21.

٢٥- Ibid., pp. 35-6.

٢٦- Boris Eichenbaum, "Literary Enviornment," in Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska, eds., Readings in Russian Poetics (Cambridge, Mass: MIT Press, 1971), p. 61.

٢٧- Jonathan Culler, On Deconstruction, op. cit., p. 75.

٢٨- K. M. Newton, Interpreting the Text, op. cit., p. 16.

٢٩- Stanley Fish, Is There a Text in the Class?, op. cit., p. 7.

٣٠- Jonathan Culler, On Deconstruction, op. cit., p. 75

٣١- Ibid.

٣٢- Ibid., p. 74.

٣٣- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر (القاهرة: مكتبة الأسرة، ٢٠٠٠)، ص ٤٠٥.

٣٤- «الأَرْيُ»: العسل، و«اشتارته»: جنته من الخلايا، و«العواسل»: التى تطلب العسل.

٣٥- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ص ٢٧١ - ٧٢.

٣٦- المصدر السابق، ص ص ٢٧٢ - ٧٣.

٣٧- المصدر السابق، ص ٢٦٤.

٣٨- المصدر السابق، ٤١٢.

٣٩- Cleanth Brooks, "The Formalist Critics", op. cit., p. 28.

٤٠- See: P. D. Juhl, Interpretation: An Essay in the Philosophy of Literary Criticism (Princeton: Princeton University Press, 1980), pp. 71-2.

٤١- Steven Knapp and Walter Benn Michaels, "Against Theory", op. cit., p. 256.

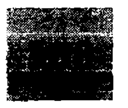
٤٢- Morse Peckham, "The Problem of Interpretation", op. cit., p. 106.

٤٣- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، الطبعة السادسة، شرح وتعليق محمد رشيد رضا (مصر: مطبعة صبيح، ١٩٥٩)، ص٣١٤

٤٤ - المصدر السابق، ص ٣١٥.

٤٥- Edward Said, "The Text, the World, the Critic," in Josue Harari, ed., Textual Strategies. op. cit., p. 166.

٤٦- Aristotle, Poetics, in Karl Beckham, ed., Great Theories in Literary Criticism, op. cit., p. 59.



٤٧- Roman Jakobson, "The Dominant," in K. M. Newton, ed., Twentieth- Century Literary Theory, op. cit., p.7.

٤٨- Cleanth Brooks, "The Formalist Critic", op. cit., p. 27.

٤٩- Hans Robert Jauss, "Literary History as a Challenge to Literary Theory", op. cit., p. 190.

٥٠- Jean-Paul Sartre, Qu' est-ce que la litterature? Paris: Gallimard, 1948. English Trans. What Is Literature? (London: Methuen, 1950), p. 30

٥١- Ibid., p. 32.

٥٢- Jonathan Culler, On Deconstruction, op. cit., pp. 36-7.

٥٣- Walter Slatoff, With Respect to Readers: Dimensions of Literary Response (Ithaca: Cornell University Press, 1970), p. 54.

٥٤- K. M. Newton, "Introduction", Twentieth-Century Literary Theory, op. cit., p. xvi.

٥٥- Julie Rivkin and Michael Ryan, "Starting With Zero: Basic Marxism", Literary Theory, op. cit., p. 234.

٥٦- Stephen Greenblatt, "Towards a Poetics of Culture," Southern Review, p. 13.

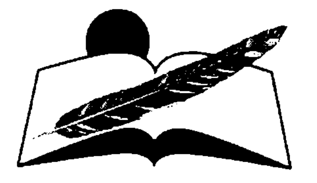
٥٧- Edward Said, "The Text, the World, the Critic," op. cit., p. 171.

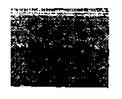
٥٨- Cleanth Brooks, "The Formalist Critic," op. cit., p. 27

٥٩- Ibid., p. 29.

٦٠- Gerald Graff and Reginald Gibbons, eds. Criticism in the University (Evanston: Northwestern University Press, 1985), pp. 10-11.

٦١- K. M. Newton, Interpreting the Text, op. cit., p. 176.

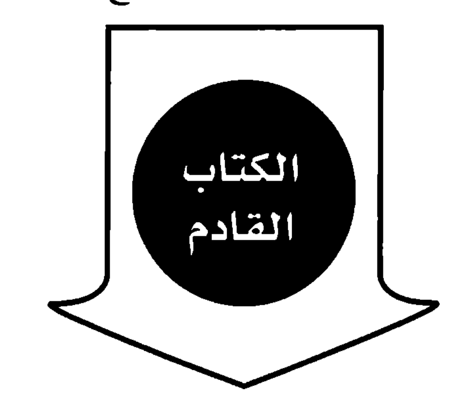




المؤلف في سطور

د. عبدالعزيز حمودة

* حصل على درجتي الماجستير والدكتوراه في الأدب الإنجليزي من جامعة كورنيل الأمريكية عامي ١٩٦٥ و١٩٦٨.
* يتقلد حاليا منصب رئيس جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا.
* أستاذ الأدب الإنجليزي بكلية الآداب - جامعة القاهرة.
* سبق له أن شغل المناصب التالية:
- نائب رئيس جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا.
- عميد الدراسات العليا بجامعة الإمارات.
- مستشار مصر الثقافي لدى الولايات المتحدة.
- عميد كلية الآداب في جامعة القاهرة.
- رئيس قسم اللغة الإنجليزية في جامعة القاهرة.
* له عدد من الدراسات من بينها: علم الجمال والنقد الحديث، المسرح السياسي، البناء الدرامي، المسرح الأمريكي، الحلم الأمريكي، المرايا المحدبة (عالم المعرفة - العدد ٢٣٢، أبريل ١٩٩٨)، المرايا المقعرة (عالم المعرفة - العدد ٢٧٢، أغسطس ٢٠٠١).
* قدم له المسرح المصري:
- الناس في طيبة.
- ليلة الكولونيل الأخيرة.
- الرهائن.
- الظاهر بيبرس.
- المقاول.



مستقبل الفلسفة في القرن الواحد والعشرين

تأليف: أوليفر ليمان وآخرين
ترجمة: مصطفى محمود محمد
مراجعة: د. رمضان بسطاويسي

هذا الكتاب

في عالم تهدد فيه الثقافة المهيمنة التي أفرزها النظام الدولي الجديد بابتلاع الثقافات القومية، يصبح تطوير نظرية نقدية عربية بديلة ضرورة بقاء، بعد أن أصبحت الثقافة حصن المقاومة الأخير للأمة العربية في مواجهة تحديات القرن الجديد. كنا قد بدأنا محاولة التأسيس لنظرية نقدية عربية في «المرايا المقعرة» منذ أكثر من عامين. وفي تلك الدراسة نبهنا، عن طريق قراءة جديدة لنماذج من البلاغة العربية في عصرها الذهبي، إلى امتلاك تراثنا خيوطا كان يمكن جدلها اليوم في نظرية لغوية وأدبية متكاملة، لو لم نمارس القطيعة المعرفية مع ذلك التراث وسط انبهارنا بكل ما ينتجه العقل الغربي. واليوم نتابع محاولاتنا لتحديد معالم النظرية النقدية البديلة بالدعوة للعودة إلى النص وتأكيد سلطته، على أساس أن تأكيد سلطة النص لا بد أن يكون أساس أي عمليات تحديث للعقل العربي وتحقيق استنارته. وسلطة النص على وجه التحديد هي ما «نسفته» جميع المدارس النقدية الغربية التي افتتنا بها طوال القرن العشرين. بل إن المدارس النقدية التي أفرزتها ما بعد الحداثة، وصلت إلى إلغاء وجود النص ذاته. وفي محاولة نرجو أن تكون الأخيرة لنقض المدارس النقدية التي أفرزتها الحداثة الغربية وما بعدها، وتحقيق «الفطام» النهائي للعقل العربي، حتى ينتج حداثة عربية خاصة به، عمدت هذه الدراسة إلى تجسيد هول التيه الذي يعيشه المشهد النقدي الغربي منذ النصف الثاني من القرن العشرين. وداخل التيه النقدي الحداثي وما بعد الحداثي، فقد النص الأدبي سلطته، بعد أن تحولت «النظرية» إلى غول مخيف يلتهم كل الثوابت. والعودة إلى النص هي بوابة الخروج من تيه ليس من صنعنا، وأدخلنا فيه البعض على غير إرادة منا.

ISBN 99906-0-122-4

رقم الإيداع (٢٠٠٢/٠٠٣٠٠)